

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras



*Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y
Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*

Doctorado en

ESTUDIOS ARTÍSTICOS LITERARIOS Y DE LA CULTURA

TESIS DOCTORAL

*El YO femenino y su entorno en la literatura española e italiana a finales
del siglo XX y el siglo XXI*

LUCIA RUSSO

Tesis dirigida por Iván Martín Cerezo

MADRID

Marzo 2019

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, el profesor Iván Martín Cerezo, por guiarme con sus sabios consejos.

A los profesores Tomás Albaladejo Mayordomo, Juan Carlos Gómez Alonso y a toda el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la UAM, por permitirme vivir una experiencia tan importante para mi formación.

Al profesor Augusto Guarino por todo su apoyo en este nuevo proyecto.

A mis abuelas, Maria y Lucia, mujeres luchadoras y valientes.

A mi madre Giuliana y a mis tres hermanas, Margherita, Maria Cristina y Caterina por estar siempre a mi lado.

A mi padre Vincenzo que sigue guiándome desde lejos.

A mi mejor amigo, mi tío Salvatore.

A mis tres sobrinos, Vincenzo Junior, Antonio y Alessandro.

Para terminar un agradecimiento especial a Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero y Lola Beccaria por haber apoyado este trabajo.

«Una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta.»
Platone, *Aplogia di Socrate* (38 a)

«Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza.»
Dante Alighieri, *Inferno*, Canto XVI, vv. 114-120

«El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho.»
Miguel De Cervantes

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
<i>Interés y justificación del presente estudio</i>	8
<i>Objeto de estudio e hipótesis de partida</i>	11
<i>Objetivos de la investigación</i>	12
<i>Metodología</i>	13
<i>Marco teórico</i>	16
<i>Estado de la cuestión</i>	17
INTRODUZIONE	22
<i>Interesse e motivazione del presente studio</i>	22
<i>Oggetto di studio e ipotesi di partenza</i>	25
<i>Oggetto della ricerca</i>	26
<i>Metodologia</i>	27
<i>Quadro teorico</i>	30
<i>Stato della questione</i>	31
CAPÍTULO 1	36
<i>Antecedentes históricos y literarios: mujeres y literatura en España y en Italia desde la década de 1970 hasta hoy</i>	
1.1. Marco histórico literario en la España de la Transición	46

1.2. <i>La Italia de los años setenta</i>	61
1.3. <i>La España posmoderna</i>	72
1.4. <i>La Italia posmoderna y los años cero</i>	91
1.5. <i>¿Qué significa ser mujer en la época actual?</i>	114
1.6. <i>Literatura + Cine + Mujeres = Amigos Estupendos</i>	131
CAPÍTULO 2	153
<i>Hacia un entendimiento del ser humano y de la cultura actual</i>	
2.1. <i>Freud: el psicoanálisis del autor y del personaje</i>	154
2.2. <i>Umberto Eco: semiótica, estética y filosofía del lenguaje</i>	166
2.3. <i>Julia Kristeva: entre semiótica, psicoanálisis y mujeres</i>	181
2.4. <i>El feminismo y la crítica feminista</i>	194
2.5. <i>Michel Foucault: poder, psicoanálisis y sexualidad</i>	215
2.6. <i>Jacques Derrida y el “poder” de la deconstrucción</i>	226
CAPÍTULO 3	238
<i>Mujeres en la literatura española e italiana en el siglo XXI</i>	
3.1. <i>Biografía y referencia a las obras</i>	239
3.2. <i>Mujeres y maternidad</i>	273
3.3. <i>Hermanas y amigas</i>	310
3.4. <i>El amor y el mito</i>	335
3.5. <i>¿Amantes o enemigos? La mujer y la relación de pareja</i>	343

3.6. <i>La angustia existencial y la escritura como poder curador</i>	364
CONCLUSIONES	382
CONCLUSIONI	390
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	399
ANEXOS	
Anexo I	420
Entrevista a Cristina Fernández Cubas	
Anexo II	442
Entrevista a Rosa Montero	
Anexo III	460
Entrevista a Lola Beccaria	

Introducción

Interés y justificación del presente estudio

Desde la etapa de formación universitaria en la Universidad Orientale de Nápoles me interesó la literatura contemporánea española y el tejido de convergencias y divergencias que podían establecerse entre ésta y la literatura coetánea italiana. Durante este periodo de estudio, las actividades académicas de lengua hispánica estaban centradas sobre todo en el tema de la literatura de género en España. En realidad, se trataba de un interés que se había ido consolidando en el mundo académico europeo y norteamericano desde la década de los años ochenta, y que en los noventa había alcanzado la suficiente difusión en las universidades europeas como para imbricarse en asignaturas de los estudios de grado.

De la literatura contemporánea española me interesó especialmente el hecho de que se fraguara en un periodo de significativos cambios sociales tras casi cuarenta años de dictadura franquista. En este país los cambios que afectaron específicamente a la mujer tuvieron su primer desarrollo significativo durante la época de la Transición. Estos cambios, que se percibieron de una forma más evidente en la cultura española, coincidían no obstante con un proceso mucho más amplio de emancipación femenina acaecido en todo el mundo occidental, en el cual la mujer pasó de ser un sujeto pasivo a constituirse como sujeto activo en la sociedad, con todo lo que ello implica. Por su parte en Italia durante la década de 1970 se habían registrado cambios importantes en la legislación. Así, por ejemplo, el 1 de diciembre de 1970 se aprobó la Ley sobre el divorcio; en 1975 se aprobó la ley n.151 del 19 de mayo a tenor de la cual la familia pasaba a ser paritaria en el marco de los derechos y de los deberes; y el 22 de mayo de 1978 se aprobó la Ley sobre el aborto¹. Estos cambios legislativos, junto a la extensión

¹ Legge 1 di dicembre 1970, N .898 in materia di: Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio; Legge 22 maggio 1978, N.194, in materia di: Norme per la tutela sociale della maternità e sull' interruzione volontaria di gravidanza.

de la educación y del feminismo, afectaron considerablemente a la mujer, que empezó a adquirir una mayor autonomía en el sector familiar, laboral y social.

Tomando esta situación histórica como marco, bajo la dirección del Profesor Augusto Guarino del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Orientale de Nápoles, decidí orientar en 1995-1996 mi trabajo de fin de carrera al estudio de la obra de Cristina Fernández Cubas². El objetivo del estudio era poner en evidencia la nueva fuerza literaria del género femenino a través de un análisis de la evolución de la novela española desde 1936 hasta la década de 1990, estudiando en este contexto la arrolladora personalidad de Fernández Cubas y su inconfundible narrativa. En este trabajo sobre la literatura escrita por mujeres quisimos intencionadamente evitar el tan discutido (y muy abusado durante los años noventa) término de *literatura femenina*. La investigación estaba por lo demás centrada en el procedimiento creativo más significativo de esta época, el género autobiográfico e introspectivo, así como en los procedimientos narrativos, el lenguaje y el simbolismo en la literatura fantástica, a fin de contribuir a una delimitación del género en el que participaba la obra de esta autora.

De esta investigación me interesó particularmente la evidencia de una fuerte relación entre el psicoanálisis y la literatura fantástica, lo cual me llevó a analizar desde esa perspectiva el poder de la imaginación, del espacio, del tiempo y de *lo fantástico*. Concluí que estos elementos constituían conjuntamente el hilo conductor que convergía con el tema de la identidad del *ser* femenino en la narrativa de esta autora, algo que comprobé que se había ido afirmando a lo largo de su trayectoria y que me llevó a preguntarme por el tratamiento y la evolución que habría experimentado en otras autoras.

Esta investigación dirigió así mi interés hacia otras figuras clave de la época: Rosa Montero y Almudena Grandes, cuyas obras considero que constituyen los pilares de la narrativa española actual. Ambas han abordado una multiplicidad de temas con respecto a la identidad de la mujer y del ser humano que nos parecían suficientemente ricos y complejos como para profundizar en ellos. La obra de Lola Beccaria, que se

² Lucia Russo, *Percorsi della narrativa spagnola de 1936 a 1995: Cristina Fernández Cubas* (tesis de Grado inédita, Università Orientale di Nápoles, 1995-1996).

afirmó en España en los años noventa, había llamado también mi atención por su aplicación del psicoanálisis y de la psicología Gestalt en el estudio de modelos de personajes femeninos de la sociedad actual.

Por su parte en Italia en la década de los años ochenta y noventa habían ganado cada vez más relevancia cultural las figuras de las fallecidas autoras Elsa Morante, Natalia Ginzburg y Oriana Fallaci. Las tres lucharon contra la tradición patriarcal, y propusieron una nueva visión de la mujer que quería ser diferente de la generación previa, la cual intentaba volver atrás como si el fascismo no hubiera existido. Se estableció así en Italia un estilo personal de expresión, lo cual antes parecía no ser una característica de la escritura de las mujeres. Esta actitud se consolidó en Italia en la década de los noventa y al comienzo de la nueva centuria, periodo y entorno para mí más inmediato por mi formación y circunstancias vitales.

Durante años he leído y estudiado a una serie de literatas italianas que me han parecido especialmente relevantes y que han pasado igualmente a ser objeto del presente trabajo de investigación.

Una de ellas es Elena Ferrante, quien aparte de centrar su obra en la realidad social de mi propia ciudad natal de Nápoles, ha abordado el tema de la identidad de la mujer desde un ámbito muy concreto para extenderlo al ámbito universal, incidiendo en la deconstrucción y construcción de la identidad femenina. A comienzos del siglo XXI, Concita De Gregorio ha aportado una interesante visión en torno también a la identidad de la mujer, en su caso basándose en experiencias personales, de mujeres que pertenecían a su entorno, o en hechos de crónica actual. Las cuestiones relativas al *ser femenino* abordados con un lenguaje duro y áspero por Margaret Mazzantini tenían para mí el interés añadido de haber llegado a una parte de la sociedad a través del cine. Finalmente, Paola Mastrocola ha abordado también con una visión muy particular una serie de temas actuales sobre la mujer y la infancia, en su caso a través de la ironía y de elementos fantásticos, arrancando desde el mundo clásico.

En definitiva, el hecho de centrar la presente tesis doctoral en los cambios culturales y sociales que se han registrado con respecto a la figura de la mujer en los últimos cuarenta años se debe a la importancia que dichos cambios han planteado a nivel histórico y cultural en occidente. Así, esta investigación se inserta dentro de un

amplísimo marco de estudios relativos a los cambios radicales acaecidos en distintos sectores, en nuestro caso centrándonos específicamente en la literatura producida por mujeres en dos países europeos vinculados a la cultura mediterránea para alcanzar conclusiones. Con respecto a su utilidad social, estoy convencida de que el estudio de la *nueva identidad femenina* a través de las obras de las autoras objeto de este estudio puede encontrar aplicaciones en el marco de la educación tanto formal como informal.

La trayectoria referida ha nutrido y se ha condensado en la presente tesis doctoral, *El yo femenino y su entorno en la literatura española e italiana a finales del siglo XX y el siglo XXI*, en la cual he tenido además el placer de poder mantener una serie de encuentros inolvidables con las autoras, que se han constituido en fuentes muy útiles. El conocer a estas valientes y luchadoras mujeres tanto personalmente como a través del estudio detallado de su obra, ha estimulado enormemente mi ilusión hacia este trabajo. Un trabajo que nace de la pasión personal hacia la literatura y hacia las culturas española e italiana, y que ahora quiero compartir con ustedes y con mis estudiantes.

Objeto de estudio e hipótesis de partida

El objeto de este estudio es un recorrido sobre la evolución de la identidad del yo femenino en la literatura española e italiana desde finales de la década de 1970 hasta el día de hoy. He querido explorar el yo femenino en relación a cuatro temas clave: la maternidad, la hermandad, las relaciones de pareja y la angustia existencial. El presente estudio observa la vivencia de estos cuatro aspectos en una doble dimensión complementaria: desde la perspectiva de la mujer como personaje de las obras narrativas y desde la perspectiva de las autoras en su vida real.

Para mi análisis he elegido a ocho autoras españolas e italianas, a saber: Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini y Paola Mastrocola. La presente tesis doctoral parte de la hipótesis de que en las obras de todas ellas existe un hilo

conductor común que se condensa de distintas formas en la cuestión del *yo* femenino y de su relación con su entorno.

A su vez, partimos de la idea de que todas ellas son representantes de visiones plurales sobre un hecho mucho más amplio, que es el de los cambios radicales en el papel de la mujer en la sociedad, los cuales se visibilizan en la literatura al igual que en otros ámbitos de la cultura. Esto ha planteado cambios importantes en la literatura de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, y ha llevado a la crítica a resaltar la existencia de una nueva *escritura femenina*. En la presente tesis, más que una *escritura femenina* propiamente dicha, hemos fijado como punto de referencia aquella escritura que aborda el problema de género, en su sentido más amplio.

Objetivos de la investigación

Los objetivos de la presente investigación son:

Estudiar la realidad social, cultural y educativa de las últimas décadas en España e Italia desde finales de la década de 1970 hasta la fecha actual, situando la figura de la mujer y su función en el contexto en el que se ubica la investigación.

Realizar un estudio comparado del *yo de la mujer y su entorno* en el panorama literario actual español e italiano, utilizando para ello como material las últimas novelas publicadas, ensayos académicos, entrevistas, información publicada en periódicos y películas.

Determinar el significado y alcance de términos, conceptos, ideas, tipologías e imágenes clave relativas a la mujer, presentes en las novelas seleccionadas.

Metodología

La presente investigación se ha propuesto profundizar en la literatura española e italiana contemporánea escrita por mujeres a través de un análisis comparado, y haciendo uso de una metodología transversal y mixta (tanto inductiva como deductiva).

Para empezar, hemos abordado el estudio de la literatura existente sobre el tema en una serie de centros académicos españoles e italianos de información e investigación, como son la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid, la Università Orientale de Nápoles, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universidad de Córdoba, el Instituto Cervantes de Madrid, el Instituto Cervantes de Nápoles, el Instituto de cultura italiano Dante Alighieri en Madrid, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

Además, de cara a obtener información especializada hemos establecido contacto directo con editoriales tales como Tusquets y E-/O. Con respecto a las escritoras, hemos establecido contacto personal con Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero y Lola Beccaria, desarrollando entrevistas con todas estas autoras.

A la hora de analizar la información recabada, hemos optado por abordar el tema de la identidad femenina y los cambios sociales que se han producido en las últimas décadas a través de un análisis de tipo transversal que interrelaciona las dimensiones histórica, psicoanalítica y sociológica para acercarnos a esta realidad.

La aplicación de un estudio comparativo nos ha permitido aproximarnos al tema de una forma más completa y compleja, y en este sentido hemos tomado como base de partida las teorías sobre la comparación de Tomás Albaladejo. Según este autor, la comparación resulta ser

la forma más completa posible si no es porque comparamos con lo que ya conocemos aquello que intentamos conocer y explicar; además, comparar nos permite, a partir de las semejanzas y las diferencias, tener presente el objeto del conocimiento en toda su complejidad, en la medida en que nos acerca a aspectos del mismo que de otro modo podrían quedar ocultos a

nuestra comprensión. La determinación de los elementos semejantes y de los elementos diferentes en el conjunto de objetos de la comparación es una operación que hace posible el establecimiento de lo que comparten los objetos y la configuración de uno o varios troncos comunes, y asimismo de aquello que los diferencia, con la determinación de las correspondientes ramificaciones. La comparación abre las puertas a la clasificación de los elementos o partes de la realidad objeto de reflexión y estudio. El establecimiento de clases es una consecuencia del discernimiento y a la vez una manifestación de éste. Toda clasificación es una forma de comparación, se origina en la comparación y ésta persiste en la propia clasificación³.

Nos hemos apoyado igualmente en el concepto de *transversalidad interdiscursiva* que el mismo autor define con las siguientes palabras:

La transversalidad interdiscursiva hace posible la existencia de los elementos comunes en discursos pertenecientes a los distintos géneros y las distintas clases de las que partimos, consolidados históricamente, y facilita las posibilidades de tomar en consideración otros géneros y otras clases discursivas no literarias sobre criterios diferentes de los de los géneros y las clases de partida. La transversalidad interdiscursiva se asienta sobre factores que incluyen la distinción entre lo literario y lo no literario, pero que la trascienden, precisamente por la existencia de relaciones transversales entre discursos literarios y no literarios⁴.

Teniendo en cuenta los objetivos de la presente investigación, hemos empezado nuestro estudio con una lectura escrupulosa de los textos que han sido escritos por todas estas autoras hasta la fecha actual, a fin de obtener una visión de conjunto de la narrativa de cada una de ellas.

Durante este proceso, nos hemos concentrado sobre todo en aquellas obras que se centran en la identidad de la mujer, identificando en cada una de ellas la manera de explorar el tema del *yo femenino* y analizando similitudes y diferencias, así como aspectos que cada autora trata a la hora de abordar este tema.

³ Tomás Albaladejo Mayordomo, «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal», *Literatures ibériques médiévales comparées: Literaturas ibéricas medievales comparadas*, editado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (Alicante: Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012), 15-38, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-clases-de-discursos-el-analisis-interdiscursivo--textos-literarios-y-forales-de-castilla-y-de-portugal/>. (Acceso el uno de septiembre de 2018).

⁴ *Ibid.*, 20.

Paralelamente hemos estudiado el estilo empleado por cada una de estas escritoras y, teniendo en cuenta la importancia de la relación entre literatura y realidad en el Posmodernismo⁵, nuestro estudio ha observado detalladamente la relación entre el/la autor/a, los personajes y las realidades social, geográfica y política. Tomando como referente los cuatro elementos fundamentales de la narración que son *el tiempo, el espacio, el personaje y el narrador*, nuestro estudio ha asumido *el tiempo* como un componente esencial para la constitución de la identidad del personaje. Éste lograría dicho proceso de constitución a través del recuerdo (*analepsis*) y de los hechos que anticipan eventos futuros (*prolepsis*)⁶. Así, el recuerdo, la infancia y *el pasado que vuelve disfrazado de presente*⁷ desempeñan un papel fundamental en la búsqueda de identidad de los personajes.

Por *espacio* hemos entendido el lugar ficticio donde se desarrolla la acción y el entorno urbano real que la mayoría de las veces se convierte en un personaje silencioso y activo a lo largo de la narración, más que en un mero telón de fondo⁸. Al *espacio exterior* se une el estudio del *espacio interior* de los personajes, en los cuales hemos observado también los aspectos simbólicos.

En el análisis de los personajes hemos tenido en cuenta a personajes principales y secundarios y las funciones *actanciales* (personaje como sujeto, objeto, opositor, destinatario ayudante, opositor), *dramática* (acción del personaje) y *fática* (lenguaje, expresión del personaje). Para terminar, hemos investigado la función del narrador (narrador protagonista, extradiegético u omnisciente) y su relación con el lector⁹.

⁵ Ya en la *Poética*, Aristóteles habló de la unión entre la literatura y la realidad. El pensador estagirita planteó que la obra de arte pretendía siempre representar la realidad. Este planteamiento volvió a cobrar importancia en el periodo contemporáneo de la mano de los formalistas rusos, los estructuralistas y los semióticos, los cuales, a pesar de sus distintos planteamientos, intentaron superar la distancia entre realidad y literatura. Esta actitud es común también al Posmodernismo, periodo en el que se advierte la necesidad de poner orden por parte del individuo a una realidad caótica y descontrolada que inevitablemente le condiciona.

⁶ Considérense por ejemplo el personaje de Malena en *Malena es nombre de Tango* (1994) de Almudena Grandes; las protagonistas Lila y Elena de *L'amica Geniale* (2011) de Elena Ferrante o la misma Nona del cuento *La habitación de Nona* (2015) de Cristina Fernández Cubas.

⁷ Cristina Fernández Cubas, «La Nueva Vida», *La habitación de Nona* (Barcelona: Tusquets, 2015), 66–74.

⁸ Piénsese por ejemplo en el Nápoles de *L'amica geniale* de Ferrante, o en el Madrid de Rosa Montero en *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) y en *La carne* (2016).

⁹ Domenico Silvestri, *La Forbice e il ventaglio. Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico* (Napoli: Arte Tipografica, 1995).

Finalmente, para la difusión de la presente investigación durante el periodo de desarrollo de esta tesis la autora ha participado en cinco congresos para jóvenes investigadores, presentando en ellos aspectos concretos sobre el tema investigado¹⁰.

Marco teórico

A nivel teórico, el presente estudio ha estado influido por los movimientos culturales y sociales que han determinado el siglo XX y que han tenido una fuerte influencia en la literatura. Nos ha interesado la convergencia entre los cambios jurídicos, sociales y políticos que han marcado el papel social de la mujer en ambos países con el desarrollo de planteamientos teóricos como los que abrazan el psicoanálisis, la semiótica, el feminismo, la teoría foucaltiana del poder y la teoría derridiana de la deconstrucción. Su estudio conjunto consideramos que proporciona herramientas para entender al ser humano, su entorno y la cultura actual.

Concretamente, nos hemos apoyado en los estudios de psicoanálisis de Sigmund Freud, con particular atención a la relación entre autor y obra literaria. A ello se ha unido nuestro estudio de la semiótica de Umberto Eco y Julia Kristeva, la revisión de una serie de propuestas teóricas dentro de las teorías feministas de Simone de Beauvoir, Kate Millett, Luce Irigaray o Hélène Cixous y finalmente la aplicación a este

¹⁰ Lucia Russo, «El uso del seudónimo en Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante», comunicación presentada en *I Jornadas interdisciplinares en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 1 y 2 de junio de 2016).

Lucia Russo, «Posmodernidad y Clasicismo en la obra de Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante», comunicación presentada en *Aleph I Congreso Internacional: Estudios Literarios Perspectivas actuales*. (Universidad de Córdoba, 9 y 10 de febrero de 2017).

Lucia Russo, «Lo real y lo fantástico en la obra de Cristina Fernández Cubas», comunicación presentada en el *XIV Congreso Internacional ALEPH: TRANSBORDOS LITERARIOS: correspondencias y confines en la literatura hispánica*. (Universitat Autònoma de Barcelona, 18 y 21 de abril de 2017). Lucia Russo, «El poder curador de la escritura en la narrativa de Rosa Montero y Concita de Gregorio», comunicación presentada en *II Jornadas interdisciplinares en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid 1 y 2 de junio 2017). Lucia Russo, «Rosa Montero y Umberto Eco ¿de la Posmodernidad al Nuovorealismo?», comunicación presentada en la *III Jornada interdisciplinar en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 13 y 14 de junio de 2018).

ámbito de la literatura de la teoría del poder de Michel Foucault y la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida.

Estado de la cuestión

Los vínculos entre la literatura contemporánea española e italiana se asientan en la base de una relación cultural entre ambos estados intensa e históricamente muy dilatada, la cual por su dimensión ha quedado en gran medida fuera del alcance de esta investigación.

Desde finales de la década de 1970 hasta la fecha actual, la aplicación de los estudios de género al campo de los estudios literarios ha experimentado un desarrollo muy importante.

En el caso específico de la literatura escrita por mujeres, hemos constatado que la atención de los especialistas se ha centrado en diversos aspectos de su narrativa, sin existir análisis que contrasten las dos culturas objeto de la presente investigación.

Sin duda la autora italiana a la que se ha dedicado un mayor número de estudios en los últimos años es Elena Ferrante. Los estudios desarrollados en años muy recientes por autores como María Reyes Ferrer¹¹, Antón Sánchez Testas y Lucía Alba Martínez¹², o Celia Filipetto¹³ y Tiziana de Rogatis¹⁴ se deben, por una parte, al misterio de su identidad y por otro a la importancia de los temas abordados en sus obras sobre el *ser* femenino. En el extremo opuesto, autoras como Mazzantini, Mastrocola y De

¹¹ María Reyes Ferrer, «La narrativa de Elena Ferrante: el desequilibrio de Olga, una Medea moderna», *Revista de Estudios de las Mujeres* Vol. 3. (2015), 268-282; María Reyes Ferrer, «La funzione dello specchio ne *I giorni dell'abbandano* di Elena Ferrante», *Asparkia. Revista de investigación feminista. Cuadernos de filología italiana* 23 (2016), 221-236; María Reyes Ferrer, «La maternidad y las relaciones materno filiales en la obra de Elena Ferrante», *Asparkia. Revista de investigación feminista* 31 (2017), 47-63.

¹² Antón Sánchez Testas, Lucía Alba Martínez, «La saga de Nápoles: Elena Ferrante y los regresos de los grandes relatos», *Quimera. Revista de literatura*. N.405 (2017), 32-36.

¹³ Celia Filipetto, «La saga *Dos amigas* de Elena Ferrante», *Vasos Comunicantes: revista de ACE Traductores* 47 (2017), 9-14.

¹⁴ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante, Parole chiave* (Roma. Ed. E/O, 2018).

Gregorio resultan casi desconocidas en el marco de los estudios de literatura comparada contemporánea, a pesar de que algunas de sus obras hayan sido traducidas al castellano, objeto de películas y de ensayos académicos. Giorgio Taffon¹⁵, Manuel Heras¹⁶, Anna Nencioni¹⁷, María Raffaella Corsini¹⁸ o la autora que suscribe estas líneas¹⁹ son algunos de los estudiosos que en la última década han abordado respectivamente aspectos concretos de sus obras.

Sobre literatura española contemporánea, hemos encontrado de gran utilidad para el desarrollo de la presente tesis doctoral estudios como los de Darío Villanueva²⁰, o el manual de Ángel Prieto y Mar Langa²¹. Estudios específicos sobre la relación entre mujer y literatura en este país destacables son por ejemplo los de María del Carmen Riddel relativo al periodo de postguerra²² y Pilar Nieva De La Paz respecto al periodo de la transición política²³.

En relación a la literatura contemporánea italiana, nos hemos apoyado en los manuales de especialistas como Giulio Ferroni²⁴, Alberto Casadei y Marco Santagata²⁵ o Romano Luperini²⁶.

¹⁵ Giorgio Taffon, «Venuto al mondo di Margaret Mazzantini: dal testo al paratesto e ritorno», *Zibaldone Estudios italiano* 2 (2014), 72-78, <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6983/6669>. (Acceso el uno de agosto de 2018).

¹⁶ Manuel, Heras García, «Escritores italianos y cigüeñas en Salamanca. Paola Mastrocola e Andrea Vitali», *Salamanca: Revista de estudios* (2008), 181-188.

Giuseppe Tacconi, «Scritture lamentose e sorde alla pratica. Il caso di *Togliamo il disturbo* di Paola Mastrocola», *Italia: Rivista di orientamenti pedagogici. Rivista internazionale di scienze dell'educazione*. Vol.59.N.349 (2012), 523-536.

¹⁷ Anna Nencioni, «Il discorso del viaggio in Paola Mastrocola in *Una Barca nel bosco* e *Più lontani dalla luna*», *El tema del viaje un recorrido por la lengua y la literatura italiana*. (Universidad de Castilla, La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2010), 469-484.

¹⁸ Maria Raffaella Corsini, «Paola Mastrocola. Una rivoluzione diversa», *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*. (Sevilla: Arcibel editores, 2009), 159-168.

¹⁹ Lucia Russo, «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y en *Mi sa che fuori é primavera* de Concita De Gregorio», *Actio Nova* 1 (2017), 69-95, <https://revistas.uam.es/actionova>. (Acceso el dos de agosto de 2018).

²⁰ Darío Villanueva «Los marcos de la literatura española (1975-1990) Esbozo de un sistema», *Historia y Crítica de la literatura española Los nuevos nombres 1975-1990* (Barcelona: Crítica, 1992).

²¹ Ángel Prieto de Paula, Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual* (Madrid: Castalia, 2007).

²² María del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española* (New York: Peter Lang Publishing, 1995).

²³ Pilar Nieva De La Paz, «Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política: (1975-1982)», *Hisp. XX*. V.19 (Université de Dijon ed, 2001), 419-432.

²⁴ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Bari: La Terza, 2009).

²⁵ Alberto Casadei, Marco Santagata, *Manuale di letteratura contemporanea* (Bari: Laterza, 2009).

²⁶ Romano Luperini, *Dal modernismo a oggi* (Roma: Carocci ed. 2018).

El estudio académico probablemente más influyente en la presente tesis ha sido el de Biruté Cipliauskaitė²⁷ que aborda el *yo* femenino en la literatura contemporánea occidental en los años setenta y ochenta explorando la novela femenina como autobiografía, el proceso de concienciación por parte de la mujer, la novela psicoanalítica y la novela rebelde.

La presente tesis doctoral consta de tres partes: la primera explora el marco histórico y social desde finales de la década de 1970 hasta la fecha actual; la segunda es de carácter teórico y conceptual; y la tercera desarrolla un análisis del *yo* femenino y su entorno en el marco de la narrativa escrita por las autoras seleccionadas.

El primer capítulo, *Antecedentes históricos y literarios: mujeres y literatura en España y en Italia desde la década de 1970 hasta hoy*, aborda el marco histórico, social y cultural español e italiano que comprende desde los años setenta hasta la época actual, y está dividido en seis apartados. El Apartado (1.1. *Marco histórico literario en la España de la Transición*) se centra en los hechos más relevantes que se sucedieron en España desde 1975 hasta 1982, incluyendo referencias a aquellas obras literarias escritas en ese periodo que influyeron más significativamente en la narrativa de las autoras objeto de esta investigación. Por su parte, en (1.2. *La Italia de los años setenta o anni di piombo*) con referencias al marco histórico y literario. En el apartado (1.3. *La España posmoderna*), tras aportar una definición del concepto de *posmodernidad*, se analiza el paso desde la Transición al desencanto de los primeros años de la democracia en España, y el florecer de una próspera literatura en este periodo. A continuación, se reportan los aspectos de la Italia contemporánea en el apartado (1.4. *La Italia posmoderna y los años cero*), comenzando por aquellos autores italianos que han contribuido a una definición de la posmodernidad (Italo Calvino, Umberto Eco) para luego abordar la definición del *Nuovo realismo* o *Ipermodernismo* en la literatura contemporánea (Romano Luperini, Umberto Eco y Maurizio Ferraris). En este marco histórico y literario nos hemos preguntado el significado que puede tener *ser mujer* en la época actual, objeto del apartado (1.5. *¿Qué significa ser mujer en la época actual?*). En

²⁷ Biruté Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (Santafé de Bogotá: Anthopos, 1994).

él atravesamos las reflexiones y planteamientos teóricos de una serie de autores, desde Julián Marías a los estudios de Lucía Posada Kubissa e Inés Riego de Moine sobre el *ser femenino* en la cultura actual, pasando por el pensamiento de las feministas Luce Irigaray, Hélène Cixous y Kate Millet. A lo largo de este apartado evidenciamos también el papel activo de escritoras como Rosa Montero y Concita de Gregorio en relación a la cuestión de la mujer. El primer capítulo termina con el apartado (1.6. *Literatura + Cine + Mujeres= Amigos estupendos*, en el cual se aborda cómo el cine se ha inspirado en la literatura escrita por mujeres y cómo algunas escritoras han utilizado el cine para hablarnos de esperanzas, deseos, miedos y del posible futuro de la mujer.

En el segundo capítulo, *Hacia un entendimiento del ser humano y la cultura actual*, realizamos un recorrido por algunos de los autores y conceptos clave que hemos considerado de especial interés en su aplicación al análisis de las obras seleccionadas. Estos estudios y teorías abarcan desde el psicoanálisis (2.1. *Freud: el psicoanálisis del autor y del personaje*) a la semiótica de Umberto Eco (2.2. *Umberto Eco: semiótica, estética y filosofía del lenguaje*) y Julia Kristeva (2.3. *Julia Kristeva: entre semiótica, psicoanálisis y mujeres*), pasando por distintas propuestas dentro de las teorías feministas (2.4. *El feminismo y la crítica feminista*), para desembocar en una serie de aspectos de la filosofía postestructuralista de Michel de Foucault (2.5. *Michel Foucault: poder, psicoanálisis y sexualidad*) y de Jacques Derrida (2.6. *Jacques Derrida y el “poder” de la deconstrucción*).

En el tercer capítulo, *Mujeres en la literatura española e italiana en siglo XXI*, se aborda específicamente el tema del *yo* de la mujer y su relación con su entorno en la literatura española e italiana contemporáneas, lo cual constituye el núcleo central de esta investigación. En él se desarrolla el análisis transversal de una selección de obras de Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini y Paola Mastrocola. El capítulo comienza contextualizando a estas autoras a partir de sus biografías (3.1. *Biografía y referencia a las obras*). A continuación, el análisis literario se articula a través de cuatro temas relacionados con el *ser femenino* que hemos identificado en las obras: la maternidad (3.2 *Mujeres y maternidad*); la hermandad y la amistad femenina (3.3. *Hermanas y amigas*); el amor, el desamor y las relaciones de pareja (3.4. *¿Amantes o enemigos? La mujer y la relación de pareja*); y finalmente las angustias existenciales

abordadas desde el poder curador de la escritura (3.5. *La angustia existencial y la escritura como poder curador*).

Para concluir este trabajo, se aportan algunas conclusiones y posibles líneas de trabajo futuro.

Finalmente, los anexos incluyen la transcripción de las entrevistas completas realizadas a Cristina Fernández Cubas (Anexo I), Rosa Montero (Anexo II) y Lola Beccaria (Anexo III).

Introduzione

Interesse e motivazione del presente studio

Il mio interesse nei confronti della letteratura spagnola è sorto durante il percorso accademico da me compiuto presso l'Università Orientale di Napoli. Già a partire da allora la mia attenzione si focalizzò sugli aspetti comuni e le differenze che si possono individuare tra le letterature di entrambi i Paesi. Durante quel periodo di studio, le attività didattiche di lingua ispanica erano incentrate soprattutto sul tema della letteratura di genere in Spagna. In realtà, si trattava di un interesse che si era andato consolidando nel mondo accademico europeo e nordamericano a partire dagli anni Ottanta e che aveva raggiunto negli anni Novanta una buona diffusione nelle università europee fino a diventare materia d'esame.

Della letteratura contemporanea spagnola mi ha interessato in modo particolare il fatto che si sia estesa in un periodo di significativi cambiamenti sociali che, dopo quasi quarant'anni di dittatura franchista, interessarono soprattutto la donna ed ebbero il loro primo considerevole sviluppo nell'epoca della Transizione. Tali cambiamenti, che si percepirono in forma più evidente nella cultura spagnola, si potevano ascrivere a un processo molto più ampio di emancipazione femminile verificatosi in tutto il mondo occidentale, in cui la donna, da soggetto passivo, passò ad essere soggetto attivo nella società, con tutte le conseguenze che ciò implica. Nel frattempo, in Italia, durante gli anni Settanta si erano registrati cambiamenti importanti soprattutto nella legislazione. Così, ad esempio, il primo dicembre 1970 fu approvata la legge sul divorzio; nel 1975 fu emanata la legge n. 151 del 19 maggio con la quale veniva sancita la parità dei diritti e dei doveri all'interno della famiglia; il 22 maggio del 1978 fu approvata la legge

sull'aborto²⁸. Questi cambiamenti legislativi, insieme alla diffusione dell'istruzione e del femminismo, influenzarono notevolmente la donna, che incominciò ad acquisire una maggiore autonomia nel settore familiare, lavorativo e sociale.

Partendo da questa situazione storica, sotto la guida del Professore Augusto Guarino del Dipartimento di Studi Ispanici dell'Università Orientale di Napoli, decisi di orientare, nel 1995-1996, la mia tesi di laurea sull'opera di Cristina Fernández Cubas²⁹. L'obiettivo della ricerca era evidenziare la nuova forza letteraria del genere femminile attraverso l'analisi dell'evoluzione del romanzo spagnolo dal 1936 agli anni Novanta, studiando in questo contesto l'affascinante personalità di Fernández Cubas e la sua inconfondibile narrativa. In questo lavoro sulla letteratura scritta da donne abbiamo intenzionalmente evitato la tanto discussa (e tanto abusata durante gli anni Novanta) formula di letteratura femminile. La ricerca era focalizzata sul procedimento creativo più significativo dell'epoca, il genere autobiografico e introspettivo, così come nei processi narrativi, il linguaggio e il simbolismo nella letteratura fantastica, al fine di contribuire alla definizione del genere del quale faceva parte l'opera della stessa autrice.

In questa ricerca mi colpì particolarmente l'evidenza di una forte relazione tra la psicoanalisi e la letteratura fantastica, che mi portò ad analizzare da tale prospettiva il potere dell'immaginazione, dello spazio, del tempo e del fantastico. Arrivai alla conclusione che questi elementi congiuntamente costituivano il filo conduttore che convergeva con il tema dell'identità femminile nella narrativa di questa autrice, un aspetto che si era consolidato durante il suo percorso e che mi spinse a studiare come lo stesso veniva trattato e si era evoluto in altre autrici.

Questo studio diresse così il mio interesse verso altre figure chiave dell'epoca: Rosa Montero e Almudena Grandes, le cui opere costituiscono, a mio avviso, i pilastri della narrativa spagnola attuale.

²⁸ Legge 1 di dicembre 1970, N. 898, in materia di: Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio; Legge 22 maggio 1978, N. 194, in materia di: Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria di gravidanza.

²⁹ Lucia Russo, *Percorsi della narrativa spagnola de 1936 a 1995: Cristina Fernández Cubas* (tesi di laurea, Università Orientale di Nápoles, 1995-1996).

Entrambe hanno trattato una molteplicità di temi riguardo l'identità femminile e dell'essere umano che mi sono sembrati così esaustivi e complessi tanto da approfondirli. Anche l'opera di Lola Beccaria, che si affermò in Spagna negli anni Novanta, aveva richiamato la mia attenzione per l'applicazione della psicoanalisi e della psicologia Gestalt nello studio di modelli di personaggi femminili della società attuale.

A sua volta, in Italia, negli anni Ottanta e novanta avevano raggiunto sempre più rilievo le figure delle scrittrici decedute Elsa Morante, Natalia Ginzburg e Oriana Fallaci. Queste ultime lottarono contro la tradizione patriarcale e proposero una nuova visione della donna, differente da quella della generazione precedente che cercava di tornare indietro come se il fascismo non fosse esistito. Si stabilì, quindi, in Italia uno stile personale di espressione, il quale inizialmente sembrava non essere una caratteristica della scrittura femminile. Questa tendenza si consolidò in Italia negli anni Novanta e all'inizio del nuovo secolo, periodo e contesto sociale a me più vicino per la mia formazione e circostanze di vita.

Per anni ho letto e studiato una serie di scrittrici italiane che mi sono sembrate particolarmente rilevanti e che sono diventate oggetto anche loro del presente lavoro di ricerca.

Una di queste è Elena Ferrante, la quale, oltre a focalizzare le sue opere nella realtà sociale di Napoli, la mia città natale, ha trattato il tema dell'identità della donna partendo da un ambito molto concreto per estenderlo all'ambito universale, incidendo sulla decostruzione e costruzione dell'identità femminile. All'inizio del secolo XXI, anche Concita De Gregorio ha apportato un'interessante visione sull'identità della donna, nel suo caso basandosi su esperienze personali, di donne che appartenevano al suo ambiente, o su fatti di cronaca.

Le questioni relative all'essere femminile trattate con linguaggio duro ed aspro da Margaret Mazzantini avevano, per me, il valore aggiunto di essere arrivate ad una parte della società attraverso il cinema.

Infine, anche Paola Mastrocola ha affrontato, con una visione molto particolare, una serie di temi attuali sulla donna e l'infanzia, nel suo caso attraverso l'ironia ed elementi fantastici, partendo dal mondo classico.

In definitiva, l'aver focalizzato la presente tesi dottorale sui cambiamenti culturali e sociali che si sono registrati rispetto alla figura della donna negli ultimi quarant'anni è dovuto all'importanza che suddetti cambiamenti hanno avuto a livello storico e culturale in Occidente. Questa ricerca si inserisce, dunque, in un contesto assai ampio di studi sui cambiamenti radicali avvenuti in distinti settori, concentrandosi specificamente, nel nostro caso, sulla letteratura prodotta da donne di due Paesi europei legati alla cultura mediterranea per poi trarne le relative conclusioni. Rispetto alla sua utilità sociale, sono convinta che lo studio della nuova identità femminile attraverso le opere delle scrittrici oggetto di questo studio può trovare applicazione nell'ambito dell'istruzione tanto formale che informale.

Il percorso riferito ha alimentato e si è sintetizzato nella presente tesi dottorale, *L'io della donna e il suo contesto nella letteratura spagnola e italiana alla fine del secolo XX e inizio del secolo XXI*, nella quale ho avuto, inoltre, il piacere di poter riportare una serie di incontri indimenticabili con alcune scrittrici, che sono state una fonte di informazione molto utile. L'aver conosciuto queste donne coraggiose e combattive, sia personalmente che attraverso lo studio dettagliato delle loro opere, ha stimolato enormemente il mio amore per questo lavoro.

Un lavoro che nasce dalla passione personale per la letteratura e la cultura spagnola e italiana e che ora voglio condividere con voi ed i miei studenti.

Oggetto di studio e ipotesi di partenza

L'oggetto di questo studio è un percorso sull'evoluzione dell'identità dell'io femminile nella letteratura spagnola e italiana dalla fine della decade degli anni settanta fino ai giorni nostri. Ho voluto esplorare l'io femminile in relazione a quattro temi chiave: la maternità, la sorellanza, le relazioni di coppia e l'angustia esistenziale. Il presente studio osserva il vissuto di questi quattro aspetti in una doppia dimensione complementare: dalla prospettiva della donna come personaggio delle opere narrative e dalla prospettiva delle scrittrici nella loro vita reale.

Per la mia analisi ho scelto otto autrici spagnole e italiane, vale a dire: Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini e Paola Mastrocola. La presente tesi dottorale parte dall'ipotesi secondo cui nelle loro opere esiste un filo conduttore comune che assume forme diverse nella questione dell'io femminile e della sua relazione con il proprio contesto di riferimento.

Partiamo dall'idea che tutte le suddette autrici sono rappresentanti di visioni plurime dei cambiamenti radicali del ruolo della donna nella società, che si manifestano nella letteratura proprio come in altri ambiti culturali. Tutto ciò ha comportato importanti mutamenti nella letteratura della fine del XX secolo e dell'inizio del secolo XXI e ha condotto la critica ad evidenziare l'esistenza di una nuova scrittura femminile.

Nella presente tesi, più che sulla scrittura femminile propriamente detta, abbiamo focalizzato l'attenzione su quella scrittura che tratta il tema di genere, nel suo senso più ampio.

Oggetto della ricerca

Gli oggetti della presente ricerca sono:

1. Studiare la realtà sociale, culturale ed educativa degli ultimi decenni in Spagna e in Italia dalla fine degli anni Settanta ai nostri giorni, situando la figura della donna e la sua funzione nel contesto nel quale si iscrive la ricerca.
2. Realizzare uno studio comparato sull'io della donna e del suo contesto nel panorama letterario attuale spagnolo e italiano, utilizzando a tal fine gli ultimi romanzi pubblicati, saggi accademici, interviste, informazioni pubblicate sui giornali e film.
3. Individuare il significato e il valore di termini, concetti, idee, tipologie e immagini chiave relativi alla donna, presenti nei romanzi selezionati.

Metodologia

La presente ricerca si è proposta di approfondire la letteratura spagnola e italiana contemporanea scritta da donne attraverso l'analisi comparata e facendo uso di una metodologia trasversale e mista (sia induttiva che deduttiva).

Per incominciare, abbiamo trattato lo studio della letteratura esistente sul tema in una serie di centri accademici spagnoli e italiani di informazione e ricerca, come la Universidad Autónoma di Madrid, la Universidad Complutense di Madrid, l'Università Orientale di Napoli, la Universitat Autònoma di Barcellona, la Universidad di Cordova, l'Istituto Cervantes di Madrid, l'Istituto Cervantes di Napoli, l'Istituto di cultura italiana Dante Alighieri di Madrid, la Biblioteca Nacional di Madrid e la Biblioteca della Universidad di Salamanca.

Inoltre, abbiamo stabilito un contatto diretto con le case editrici come Tusquets y E-/O. Abbiamo, poi, avuto un contatto personale con le scrittrici Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero y Lola Beccaria, realizzando interviste a queste ultime.

Nell'analizzare le informazioni raccolte, abbiamo deciso di trattare il tema dell'identità femminile e i cambiamenti sociali che si sono verificati negli ultimi decenni attraverso un'analisi di tipo trasversale che relaziona le dimensioni storiche, psicoanalitiche e sociologiche per avvicinarci alla realtà.

L'applicazione di un metodo di studio comparato ci ha permesso di avvicinarci al tema nella forma più completa e complessa, e in questo abbiamo assunto come base di partenza le teorie di Tomás Albaladejo. Secondo questo autore, la comparazione risulta essere:

il metodo più complesso se non altro perché compariamo con ciò che già conosciamo ciò che cerchiamo di conoscere e spiegare. Inoltre, comparare ci permette, partendo dalle somiglianze e dalle differenze, di tener presente l'oggetto della conoscenza in tutta la sua complessità, nella misura in cui ci si avvicina ad aspetti che in altri modi potrebbero rimanere occulti alla nostra comprensione. Il determinare elementi simili e elementi diversi nell'insieme degli oggetti della comparazione è un'operazione che rende possibile stabilire ciò che condividono gli oggetti e la configurazione di uno o vari ceppi comuni, e allo stesso modo di ciò che li differenzia, con la

individuazione delle corrispondenti ramificazioni. La comparazione apre le porte alla classificazione di elementi o parti della realtà oggetto di riflessione e di studio. Lo stabilire le classi è una conseguenza del discernimento e allo stesso tempo una manifestazione dello stesso. Tutto il classificare è una forma di comparazione che trae origine dalla comparazione e persiste nella propria classificazione³⁰.

Ci siamo avvalsi del concetto di trasversalità interdiscorsiva che lo stesso autore definisce con le seguenti parole:

La trasversalità interdiscorsiva rende possibile l'esistenza di elementi comuni in discorsi appartenenti a distinti generi e alle distinte classi dalle quali siamo partiti, consolidati storicamente, e favorisce le possibilità di prendere in considerazione altri generi e altre classi discorsive non letterarie su criteri differenti da quelli dei generi e delle classi di partenza. La trasversalità interdiscorsiva si stabilisce sui fattori che includono la distinzione tra il letterario e il non letterario, ma che la trascendono, precisamente per l'esistenza di relazioni trasversali tra il discorso letterario e il non letterario³¹.

Considerati gli obiettivi della presente ricerca, abbiamo incominciato il nostro studio con una lettura scrupolosa dei testi che sono stati scritti fino ad oggi dalle autrici menzionate, con lo scopo di ottenere una visione d'insieme della narrativa di ognuna di loro.

Durante questo processo, ci siamo concentrati soprattutto su quelle opere che si focalizzano sull'identità della donna, identificando in ciascuna la maniera di esplorare il tema dell'io femminile, e analizzando similitudini e differenze, come pure gli aspetti che ogni scrittrice tratta nell'affrontare questo tema.

Parallelamente abbiamo studiato lo stile impiegato da ogni autrice e, tenendo conto dell'importanza della relazione tra letteratura e realtà nel Postmodernismo³², il

³⁰ Tomás Albaladejo Mayordomo, «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal», *Literatures ibériques médiévales comparées: Literaturas ibéricas medievales comparadas*, editado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (Alicante: Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012), 15-38, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-clases-de-discursos-el-analisis-interdiscursivo--textos-literarios-y-forales-de-castilla-y-de-portugal/>. (Acceso el uno de septiembre de 2018). [Traduzione a cura dell'autrice].

³¹ *Ibid.*, 20. [Traduzione a cura dell'autrice].

³² Già nella *Poética*, Aristotele parlò dell'unione, Il pesatore greco parlò dell'unione tra letteratura e realtà. Questa tendenza ritornò a consolidarsi nel periodo dei formalisti, russi, degli strutturalisti e dei semiotici i quali al di là delle loro differenti linee di pensiero cercarono di superare la distanza tra realtà e letteratura. Si tratta di un aspetto comune anche al Posmodernismo, periodo in cui si sente la necessità di

nostro studio ha osservato dettagliatamente la relazione tra lo scrittore/la scrittrice, i personaggi e la realtà sociale, geografica e politica.

Prendendo come riferimento i quattro elementi fondamentali della narrazione che sono il tempo, lo spazio, i personaggi e il narratore, il nostro studio ha considerato il tempo come una componente essenziale per la creazione del personaggio. Questo raggiungerebbe tale processo di creazione attraverso il ricordo (analessi) ed i fatti che anticipano eventi futuri (prolessi)³³. Così il ricordo dell'infanzia e il passato che *ritorna mascherato da presente*³⁴ svolgono un ruolo fondamentale nella ricerca dell'identità dei personaggi.

Per spazio intendiamo il luogo fittizio dove si svolge l'azione e il reale contesto urbano che, la maggior parte delle volte, diventa un personaggio silenzioso e attivo durante la narrazione, più che costituire un mero scenario di fondo³⁵.

Allo spazio esterno si unisce lo studio dello spazio interiore dei personaggi, nei quali abbiamo osservato anche gli aspetti simbolici.

Nell'analisi dei personaggi abbiamo tenuto conto dei personaggi principali e secondari e delle funzioni attanziali (personaggi come soggetto, oggetto, oppositore, destinatario, attante) drammatica (azione del personaggio) e fatica (linguaggio, espressione del personaggio). Per finire, abbiamo analizzato la funzione del narratore (narratore protagonista, eterodiegetico o onnisciente) e la sua relazione con il lettore³⁶.

porre ordine da parte dell'individuo in una realtà coatica e difficile da controllare e che inevitabilmente lo condiziona.

³³ Si consideri per esempio il personaggio di Malena in *Malena es nombre de Tango* (1994) di Almudena Grandes; le protagoniste Lila y Elena nel *L'amica Geniale* (2011) di Elena Ferrante o la protagonista Nona del racconto *La habitación de Nona* (2015) di Cristina Fernández Cubas.

³⁴ Cristina Fernández Cubas, «La Nueva Vida», *La habitación de Nona* (Barcelona: Tusquets, 2015), 66 – 77.

³⁵ Si pensi per esempio alla Napoli de *L'amica geniale* de Ferrante, o alla Madrid di Rosa Montero in *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) e nel romanzo *La carne* (2016).

³⁶ Domenico Silvestri, *La Forbice e il ventaglio. Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico* (Napoli: Arte Tipografica, 2015).

Infine, per la diffusione della presente ricerca durante il periodo di stesura della relativa tesi la scrivente ha partecipato a cinque congressi per giovani ricercatori, presentando aspetti concreti sul tema trattato³⁷.

Quadro teorico

In teoria, questo studio è stato influenzato da movimenti culturali e sociali che hanno plasmato il XX secolo e hanno avuto una forte influenza sulla letteratura. Ci ha interessato la convergenza tra i cambiamenti legali, sociali e politici che hanno segnato il ruolo sociale delle donne in entrambi i Paesi, con lo sviluppo di approcci teorici come quelli che abbracciano la psicoanalisi, la semiotica, il femminismo, la teoria foucaultiana del potere e la teoria derridiana della decostruzione. Riteniamo che il loro studio congiunto fornisca gli strumenti per comprendere l'essere umano, il suo ambiente e la cultura attuale.

Nello specifico, ci siamo avvalsi degli studi sulla psicanalisi di Sigmund Freud, con particolare attenzione al rapporto tra autore e opera letteraria. Ad esso si è unito il nostro studio sulla semiotica di Umberto Eco e Julia Kristeva, la revisione di una serie di proposte teoriche all'interno di teorie femministe di Simone de Beauvoir, Kate Millett, Hélène Cixous Luce Irigaray e, infine, l'applicazione in quest'ambito della

³⁷ Lucia Russo, «El uso del seudónimo en Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante», comunicazione presentata al convegno annuale *I Jornadas interdisciplinares en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 1 y 2 de junio de 2016).

Lucia Russo, «Posmodernidad y Clasicismo en la obra de Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante», comunicazione presentata al convegno annuale *Aleph I Congreso Internacional: Estudios Literarios Perspectivas actuales*. (Universidad de Córdoba, 9 y 10 de febrero de 2017).

Lucia, Russo «Lo real y lo fantástico en las obras de Cristina Fernández Cubas», comunicazione presentata al *XIV Congreso Internacional Aleph: Transbordos Literarios: correspondencias y confines en la literatura hispánica*. (Universitat Autònoma de Barcelona, 18 y 21 de abril de 2017). Lucia Russo, «El poder curador de la escritura en la narrativa de Rosa Montero y Concita de Gregorio», comunicazione presentata al convegno annuale *II Jornadas interdisciplinares en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid 1 y 2 de junio 2017). Lucia Russo, «Rosa Montero y Umberto Eco ¿de la Posmodernidad al Nuovorealismo?», comunicazione presentata al convegno annuale *III Jornada interdisciplinar en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 13 y 14 de junio de 2018).

teoria della letteratura del potere di Michel Foucault e la teoria della decostruzione di Jacques Derrida.

Stato della questione

I legami tra letteratura contemporanea spagnola e italiana si fondano su una relazione culturale tra i due Stati intensa e storicamente molto estesa, che per la sua dimensione è stata tenuta in gran parte al di fuori del campo di indagine del presente studio.

Dalla fine degli anni Settanta all'epoca attuale, l'applicazione degli studi di genere al campo degli studi letterari ha subito uno sviluppo molto importante.

Nel caso specifico della letteratura scritta da donne, abbiamo constatato che l'attenzione degli specialisti si è concentrata su vari aspetti della loro narrativa, senza che vi sia stata un'analisi che metta a confronto le due culture oggetto della presente ricerca.

Indubbiamente l'autrice italiana oggetto di un maggior numero di pubblicazioni scientifici negli ultimi anni è Elena Ferrante. Gli studi sviluppati recentemente da autori come María Reyes Ferrer³⁸, Antón Sánchez e Lucía Alba³⁹ o Celia Filipetto⁴⁰ e Tiziana de Rogatis⁴¹ si devono da un lato, al mistero della sua identità e dall'altro all'importanza dei temi affrontati nelle sue opere intorno all'essere femminile. All'estremo opposto, autrici come Mazzantini, Mastrocola e De Gregorio risultano pressoché sconosciute nel

³⁸ María Reyes Ferrer, «La narrativa de Elena Ferrante: el desequilibrio de Olga, una Medea moderna», *Revista de Estudios de las Mujeres* Vol. 3. (2015), 268-282; María Reyes Ferrer, «La funzione dello specchio ne *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante», *Asparkia. Revista de investigación feminista. Cuadernos de filología italiana* 23 (2016), 221-236; María Reyes Ferrer, «La maternidad y las relaciones materno filiales en la obra de Elena Ferrante», *Asparkia. Revista de investigación feminista* 31 (2017), 47-63.

³⁹ Antón Sánchez Testas, Lucía Alba Martínez, «La saga de Nápoles: Elena Ferrante y los regresos de los grandes relatos», *Quimera. Revista de literatura*. N.405 (2017), 32- 36.

⁴⁰ Celia Filipetto, «La saga *Dos amigas* de Elena Ferrante», *Vasos Comunicantes: revista de ACE Traductores* 47 (2017), 9-14.

⁴¹ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante, Parole chiave* (Roma. Ed. E/O, 2018).

contesto di studi di letteratura comparata contemporanea, nonostante alcune delle loro opere siano state tradotte in castigliano, e oggetto di film e saggi accademici. Giorgio Taffon⁴², Manuel Heras⁴³, Anna Nencioni⁴⁴, Maria Raffaella Corsini⁴⁵ o l'autrice che sottoscrive queste righe⁴⁶ sono alcuni degli studiosi che negli ultimi dieci anni hanno affrontato rispettivamente aspetti specifici delle loro opere.

Per quanto riguarda la letteratura spagnola contemporanea, abbiamo riscontrato molto utile per lo sviluppo della presente tesi di dottorato, il tomo di Dario Villanueva⁴⁷ e il manuale di Ángel Prieto y Mar Langa⁴⁸. Tra gli studi specifici sulla relazione tra le donne e la letteratura in Spagna risaltano quelli di Maria del Carmen Riddel⁴⁹ per gli anni del dopoguerra e di Pilar Nieva De La Paz⁵⁰ per il periodo di transizione politica.

In relazione alla letteratura italiana contemporanea, ci siamo avvalsi di manuali di specialisti come Giulio Ferroni⁵¹, Alberto Casadei e Marco Santagata⁵² e Romano Luperini⁵³.

Lo studio accademico probabilmente più influente nella presente tesi è stato quello di Biruté Cipliauskaitė⁵⁴ che affronta *l'io femminile* nella letteratura occidentale

⁴² Giorgio Taffon, «Venuto al mondo di Margaret Mazzantini: dal testo al paratesto e ritorno», *Zibaldone Estudios italiano* 2 (2014), 72-78, <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6983/6669>. (Acceso el uno de agosto de 2018).

⁴³ Manuel, Heras García, «Escritores italianos y cigüeñas en Salamanca. Paola Mastrocola e Andrea Vitali», *Salamanca: Revista de estudios* (2008), 181-188.

Giuseppe Tacconi, «Scritture lamentose e sorde alla pratica. Il caso di *Togliamo il disturbo* di Paola Mastrocola», *Italia: Rivista di orientamenti pedagogici. Rivista internazionale di scienze dell'educazione* Vol.59.N.349 (2012), 523-536.

⁴⁴ Anna Nencioni, «Il discorso del viaggio in Paola Mastrocola in *Una Barca nel bosco* e *Più lontani dalla luna*», *El tema del viaje un recorrido por la lengua y la literatura italiana*. (Universidad de Castilla, La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2010), 469-484.

⁴⁵ Maria Raffaella Corsini, «Paola Mastrocola. Una rivoluzione diversa», *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*. (Sevilla: Arcibel editores, 2009), 159-168.

⁴⁶ Lucia Russo, «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y en *Mi sa che fuori é primavera* de Concita De Gregorio», *Actio Nova* (1) (Universidad Autónoma de Madrid 2017), 69-95, <https://revistas.uam.es/actionova>. (Acceso el dos de agosto de 2018).

⁴⁷ Darío Villanueva «Los marcos de la literatura española (1975-1990) Esbozo de un sistema», *Historia y Crítica de la literatura española Los nuevos nombres 1975-1990* (Barcelona: Crítica, 1992).

⁴⁸ Ángel Prieto de Paula, Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*. (Madrid: Castalia, 2007).

⁴⁹ María del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española* (New York: Peter Lang Publishing, 1995).

⁵⁰ Pilar Nieva De La Paz, «Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política: (1975-1982)», *Hisp. XX. V.19* (Université de Dijon ed., 2001), 419-432.

⁵¹ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Bari: Laterza, 2009).

⁵² Alberto Casadei, Marco Santagata, *Manuale di letteratura contemporanea* (Bari: Laterza, 2009).

⁵³ Romano Luperini, *Dal modernismo a oggi* (Roma: Carocci, 2018).

contemporanea negli anni Settanta e Ottanta analizzando il romanzo femminile come autobiografia, il processo di consapevolezza da parte della donna, il romanzo psicoanalitico e il romanzo ribelle.

La tesi è articolata in tre parti: la prima affronta il quadro storico e sociale dalla fine degli anni '70 ad oggi; la seconda è di carattere teorico e concettuale e la terza sviluppa un'analisi dell'io femminile e del suo contesto nell'ambito della narrazione scritta dalle autrici selezionate.

Nel primo capitolo, *Antecedenti storici e letterari: le donne e la letteratura in Spagna e in Italia dal 1970 ad oggi*, si fornisce un quadro storico, sociale e culturale spagnolo e italiano che va dagli anni Settanta ai giorni nostri, e si divide in sei paragrafi. Il paragrafo (1.1 *Quadro storico letterario nella Spagna della Transizione* si concentra sugli avvenimenti più rilevanti che si sono verificati in Spagna dal 1975 al 1982, ed include riferimenti alle opere letterarie scritte in questo periodo che hanno influenzato significativamente la narrativa degli autori oggetto della presente ricerca. Nel paragrafo (1.2. *L'Italia degli anni Settanta* viene illustrata brevemente una panoramica dell'Italia alla fine degli anni settanta o anni di piombo con riferimenti al contesto storico e letterario. Nel paragrafo (1.3. *La Spagna postmoderna*, dopo aver fornito una definizione del concetto di postmodernismo, si analizza il passaggio dalla Transizione alla disillusione dei primi anni della democrazia in Spagna, e il fiorire di una prospera letteratura in questo periodo. A continuazione, si riportano gli aspetti dell'Italia contemporanea nel paragrafo (1.4. *L'Italia postmoderna e gli anni zero*, a partire da quegli autori italiani che hanno contribuito ad una definizione del postmodernismo (Italo Calvino e Umberto Eco) per poi affrontare la definizione di Nuovo realismo o Ipermodernismo nella letteratura contemporanea (Romano Luperini, Umberto Eco, Maurizio Ferraris). In questo contesto storico e letterario ci siamo interrogati sul significato di essere donna nell'epoca attuale, che è oggetto del paragrafo (1.5. *Cosa significa essere donna nell'epoca attuale?*. In esso affrontiamo riflessioni e approcci teorici di un certo numero di autori, da Julian Marías agli studi di Lucía Posada Kubissa e Inés Riego de Moine sull'io femminile nella cultura attuale, attraverso il pensiero delle

⁵⁴ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (Santafé de Bogotá: Anthopos, 1994).

femministe Luce Irigaray, Hélène Cixous e Kate Millet. Nello stesso paragrafo evidenziamo anche il ruolo attivo di scrittrici come Rosa Montero e Concita De Gregorio in relazione al tema della donna. Il primo capitolo termina con il paragrafo 1.6.) *Letteratura + Cinema + Donne= Amici geniali*, in cui si individua come il cinema si è ispirato alla letteratura scritta da donne e come alcuni scrittori abbiano utilizzato il cinema per parlarci di speranze, desideri, paure e del futuro della donna.

Nel secondo capitolo, *Verso una comprensione dell'essere umano e della cultura attuale*, abbiamo realizzato un percorso di alcuni autori e dei concetti chiave che abbiamo considerato di particolare interesse nella loro applicazione all'analisi delle opere selezionate. Questi studi e teorie spaziano dalla psicoanalisi (2.1. *Freud: la psicoanalisi dell'autore e del personaggio*) alla semiotica di Umberto Eco (2.2 *UmbertoEco: semiotica, estetica e filosofia del linguaggio*) e Julia Kristeva (2.3 *Julia Kristeva: tra semiotica, psicoanalisi e donne*) passando attraverso diverse proposte all'interno di teorie femministe (2.4 *Femminismo e critica femminista*), per sfociare in una serie di aspetti della filosofia post-strutturalista di Michel Foucault (2.5. *Michel Foucault: il potere, la psicoanalisi e la sessualità*) e di Jacques Derrida (2.6. *Jacques Derrida e il "potere" della decostruzione*).

Nel terzo capitolo, *Donne nella letteratura spagnola e italiana nel secolo XXI*, si affronta specificamente l'io della donna e il suo rapporto con l'ambiente circostante nella letteratura spagnola e italiana contemporanea, che costituisce il nucleo centrale di questa ricerca. In esso si sviluppa l'analisi trasversale di una selezione di opere di Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini e Paola Mastrocola. Il capitolo inizia contestualizzando queste autrici partendo dalle loro biografie (3.1 *Biografia e riferimento alle opere*). Segue l'analisi letteraria che si articola attraverso quattro temi relativi al essere femminile: la maternità (3.2 *Donne e maternità*); il legame tra sorelle e l'amicizia femminile (3.3 *Sorelle e amiche*); l'amore, la mancanza di amore e le relazioni di coppia (3.4 *Amanti o nemici? La donna e la relazione di coppia*); e infine, l'angoscia esistenziale e il potere curativo della scrittura (3.5. *L'angoscia esistenziale e il potere riparatore della scrittura*).

Tutto ciò ci ha portato a trarre alcune conclusioni sull'argomento trattato e ad evidenziare possibili tematiche per futuri lavori di ricerca.

Infine, gli allegati contengono la trascrizione in versione integrale delle interviste a Cristina Fernández Cubas (allegato I), Rosa Montero (allegato II) e Lola Beccaria (allegato III).

CAPÍTULO 1

Antecedentes históricos y literarios: mujeres y literatura en España e Italia desde la década de 1970 hasta hoy

En las últimas cinco décadas se han sucedido importantes cambios políticos en España e Italia y, específicamente, los cambios radicales de la condición femenina a lo largo del siglo XX en Occidente han permitido calificar la pasada centuria como «el siglo de las mujeres», tal como ha señalado Pilar Nieva de La Paz ⁵⁵. En este período asistimos a una subversión por parte de las jóvenes mujeres respecto a los modelos de género heredados. La masiva incorporación de la mujer al mundo laboral ha producido un notable cambio social que sin duda ha influido en las relaciones con los varones, tanto en el ámbito público como en el privado.

Como consecuencia de esta revolución social, ambos países han desarrollado políticas activas de igualdad de género en distintos sectores (laboral, político, educativo, cultural y sanitario) en el marco de unas normativas comunitarias europeas que actúan para la eliminación de las desigualdades entre hombres y mujeres⁵⁶. A partir de la década de 1970 ya se estaban evidenciando importantes cambios sobre las diferencias de género tanto en Italia como en España. En Italia, por ejemplo, se aprobó, el 1 de diciembre de 1970 la Ley sobre el divorcio, y el 22 de mayo de 1978, la Ley sobre el aborto⁵⁷. En España el derecho al divorcio y la legalización del aborto se retrasaron hasta los años 80 ⁵⁸ como consecuencia de la situación política de tránsito a la democracia en este país tras la muerte del dictador Francisco Franco. En 1975, con motivo del *Año Internacional de la Mujer* proclamado por la ONU, se plantea el debate

⁵⁵ Pilar Nieva de La Paz, «La evolución de los roles de género, en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social», *Roles de género y cambio social en la Literatura Española del siglo XX* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2009), 10 -19.

⁵⁶ Artículo 3 del Tratado de Ámsterdam de 1997 (97/C340/03); Carta de Derechos Fundamentales firmada en el Tratado de Niza de 7 de diciembre de 2000.

⁵⁷ Legge 22 maggio 1978, N.194, in materia di: Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria di gravidanza.

⁵⁸ Ley 30/1981 7 de julio por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil; Ley Orgánica 9/1985 de 5 de julio de Reforma del artículo 417 bis del Código Penal (Despenalización del aborto).

de la cuestión femenina en todo el país y tres años más tarde (1978) la recién elaborada Constitución Española reconoce el principio de no discriminación por raza, sexo y religión. Esto representó un punto de partida fundamental para el cambio social de la mujer y la aprobación de las leyes previamente mencionadas.

Por su parte, en el ámbito literario destaca el hecho de que en este periodo la mujer empieza a convertirse en protagonista indiscutible de la literatura, y no sólo como personaje principal de diversas obras literarias, sino también como autora. En España, ya en las décadas de 1940 y 1950, Carmen Laforet (1921-2004) y Ana María Matute (1925-2014) presentaron a los lectores una serie de temas relacionados con la condición de la mujer que se consolidarían en la obra de las generaciones posteriores.

De hecho, la novela *Nada* (Premio Nadal, 1944), escrita por Carmen Laforet, marca un cambio de rumbo en la literatura española por su trama innovadora y porque a partir de su publicación se evidenció un notable incremento del número de escritoras españolas. La narración trata el proceso de concienciación de la mujer y su lucha por la emancipación. Resulta ser novedoso el hecho de que la protagonista sea una joven, de nombre Andrea, que decide ir a Barcelona para emprender su carrera universitaria. Allí ve cómo colapsan poco a poco sus ilusiones juveniles por culpa de su entorno violento y machista. Tanto Andrea como su amiga Ena intentan poner en práctica los ideales de las nuevas generaciones, pero no logran afirmarlos. Ciplijauskaitė ha propuesto que esta novela no solo es un buen ejemplo de «espejo de generaciones», sino que plantea los problemas y temas esenciales que van a seguir surgiendo en toda la literatura femenina posterior⁵⁹.

Efectivamente en los años 60 y 70 autoras como Ana María Matute, Elena Quiroga o Carmen Martín Gaité comparten las mismas inquietudes artísticas y profesionales. Como expone María del Carmen Riddel, estas autoras se enfrentan a problemas semejantes en la España franquista, y «buscan la forma de comunicar lo que

⁵⁹ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (Santafé de Bogotá: Anthopos, 1994), 47.

no pueden o no saben decir todavía»⁶⁰. Sobre todo, buscan un espacio propio en una sociedad acosadora, y este espacio parece ser justo la escritura.

Esta búsqueda, así como la afirmación del *yo femenino*, marcó la década de 1970 y las siguientes. El tema de la mujer y su entorno, sus luchas interiores y sociales, son el objeto de los trabajos de las escritoras que se fueron afirmando en estos años: Rosa Montero (1951-), Lourdes Ortiz (1943-), Soledad Puértolas (1947-) o Esther Tusquets (1936-2012), entre otras. Paralelamente, un número creciente de pensadores, escritores y directores de cine españoles aportaron distintas versiones en torno a esta temática, como es el caso de Julián Marías (1914-2005), Juan José Millás (1946-), Javier Marías (1951-), Pedro Almodóvar (1949-) o Bigas Lunas (1946-2013).

En Italia se refleja una actitud muy parecida por parte de los eruditos. A partir de los años sesenta, con la extensión de la educación y del feminismo, se llegó al denominado *sorpasso*, que consistió en una superación en términos de aculturación, alfabetización, escritura, y consolidación de un público de lectura. Un ejemplo ilustrativo es el hecho de que el director de cine Dino Risi en 1962 titulara una película suya *Il Sorpasso (La Escapada)* para retratar la Italia del milagro económico de los años sesenta, constituida por una sociedad ociosa y despreocupada por el futuro. Este proceso, que se consolidó en las décadas de 1980 y 1990, acoge por una parte la visión masculina que intentaba mantener en pie la tradición, y por otra parte una nueva visión de la mujer que quería ser diferente de la propia madre, la cual intentaba volver atrás como si el fascismo no hubiera existido. En estos años destacan las figuras de las escritoras Oriana Fallaci (1929-2006), Natalia Ginzburg (1916-1991) y Elsa Morante (1912-1985).

Fallaci, periodista y escritora, publicó en 1961 *Il sesso inutile –Viaggio intorno alla donna*. El libro es un reportaje que, a partir de la propuesta de Arrigo Benedetti (director del periódico *L'Europeo*), relata la condición femenina en el mundo. Fallaci, acompañada por el fotógrafo Dulio Pallottelli, describe la sociedad y las costumbres de culturas muy distintas con respecto a la occidental. La encuesta de la autora partía de Oriente, pero llegaba hasta Estados Unidos e Italia, y su intento «era describir todas las

⁶⁰ María del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española* (New York: Peter Lang Publishing, 1995), 27.

situaciones posibles en las que se encuentran las mujeres por su culpa o por algunos tabúes», según la declaración de la misma autora en el prefacio de esta publicación⁶¹. Continuando con esta temática, en 1962 publica su primera novela, *Penelope alla guerra*⁶², en la que relata la condición de una mujer rebelde de los años sesenta cuya historia se desarrolla entre Italia y Estados Unidos. La protagonista, Gió, trabaja en la creación de guiones cinematográficos. Al empezar una nueva vida en Estados Unidos reencuentra con Richard, un chico que había acogido en su casa en Italia durante la guerra. A partir de ese encuentro Gió vuelve a experimentar parte de su pasado que le provoca sensaciones contradictorias: miedo, pasión, inquietud, amor y angustias.

Por su parte, Natalia Ginzburg ha explorado la realidad psicológica y la ética social de la mujer; una mujer «sacrificada» pero que acepta con mucho valor su destino. Esta escritora, periodista y mujer muy activa políticamente, observó –al igual que Cesare Pavese– la realidad diaria en su devenir en una forma objetiva, casi de crónica. Ginzburg practicó géneros muy variados, desde el ensayo, a las memorias, obras de teatro o correspondencia epistolar que mantuvo con Cesare Pavese y Felice Balbo. Entre sus novelas destacan *La strada che va in città* (1942)⁶³, publicada bajo lo seudónimo de Alessandra Tornimparte; *E' stato così* (1947)⁶⁴; *Lessico Famigliare* (1963)⁶⁵; *Cinque romanzi brevi* (1964)⁶⁶; *Famiglia* (1977)⁶⁷; y *La città e la casa* (1984)⁶⁸. Entre todas estas novelas de las que se hablará más detalladamente más adelante⁶⁹, destaca *Lessico familiare*, libro autobiográfico que relata la historia de la familia de la autora, una familia hebrea en la ciudad de Turín durante los años treinta y cincuenta. Hay explícitas referencias a la Italia fascista y a las luchas antifascistas y se mencionan a los intelectuales y políticos de la época que frecuentaban la familia de Ginzburg, así como Vittorio Foa, los Olivetti, Filippo Turati, Cesare Pavese y Eugenio Montale.

⁶¹ Oriana Fallaci, *Il sesso inutile –Viaggio intorno alla donna* (Milano: Rizzoli, 1961).

⁶² Oriana Fallaci, *Penelope alla guerra* (Milano: Bur, 1998).

⁶³ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città* (Torino: Einaudi, 2007).

⁶⁴ Natalia Ginzburg, *E' stato così* (Torino: Einaudi, 2018).

⁶⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico Famigliare* (Torino: Einaudi, 2016).

⁶⁶ Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* (Torino: Einaudi, 2005).

⁶⁷ Natalia Ginzburg, *Famiglia* (Torino: Einaudi, 2018).

⁶⁸ Natalia Ginzburg, *La città e la casa* (Torino: Einaudi, 2006).

⁶⁹ Vid. Apartado 1.2. *La Italia de los años setenta*, 61-71.

Más complejo es el caso de Elsa Morante. Morante, centró por una parte su atención en el tema del realismo mágico, como sucede en *Il Gioco segreto* (1941)⁷⁰ o en *Menzogna y sortilegio* (1948)⁷¹; pero también en las pasiones ardientes, como acontece en *L' Isola di Arturo*⁷², Premio Strega (1957), en la que relataba el amor de un joven por su madrastra y de un padre que se revelaba como pederasta. Con su obra *La storia* (1974)⁷³ llega al neorrealismo y a los temas familiares, recogiendo sus aspectos más turbios y frustrantes en su última novela *Aracoeli* (1982)⁷⁴. Ciplijauskaitė ha resaltado el hecho de que, en su última novela narrada en primera persona, con voz de hombre, Morante no se limitaba a analizar las relaciones sexuales sino fenómenos como la desviación, la indagación de la causa de comportamientos diferentes, el complejo de Edipo, la obsesión o la búsqueda de la madre desde teorías psicoanalíticas⁷⁵.

Si consideramos la literatura de ambos países de estos años, en buena parte de los trabajos se puede constatar que predomina una narración en primera persona, y que la mujer no sólo es casi siempre la protagonista de la narración, sino también en la mayor parte de los casos la escritora. Biruté Ciplijauskaitė ha explicado que

se trata de la emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión. Según Beatrice Didier que propone el siguiente concepto o sea la reflexión de la escritura se transforma en una elaboración de la propia identidad. Se habla, cada vez más, del proceso creativo como de un camino hacia la autorealización⁷⁶.

Se establece así un estilo personal de expresión que antes parecía no ser una característica de las mujeres. La tendencia más frecuente, a pesar de que la situación social de la mujer occidental ha ido mejorando en el curso de los años considerablemente, ha sido la de buscar una expresión original y personal, de aquí el gran número de novelas escritas en primera persona.

⁷⁰ Elsa Morante, *Il gioco segreto* (Milano: Adelphi, 1995).

⁷¹ Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio* (Torino: Einaudi, 1994).

⁷² Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (Torino: Einaudi, 1995).

⁷³ Elsa Morante, *La storia* (Torino: Einaudi, 2014).

⁷⁴ Elsa Morante, *Aracoeli* (Torino: Einaudi 1989).

⁷⁵ Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*, 173-174.

⁷⁶ *Ibid.*, 13.

Lo que interesa a las autoras contemporáneas y a los autores que se centran en personajes femeninos como protagonistas de la narración no es solo contar o contarse, sino que la mujer hable concretamente de su condición, se analice, se haga preguntas y descubra aspectos desconocidos que no han sido expresados todavía. Es un esfuerzo constante de conciencia que necesita un lenguaje adaptado. En este sentido, el uso de la primera persona sirve como el modo más adecuado para la introspección psicológica. El discurso expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y avanza hacia la autoconciencia. Para transmitir formas de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composiciones creadas por una sociedad machista, introduciendo un léxico diferente y modificando la sintaxis. Sumado a ello, se introduce una exposición del tiempo diferente en lugar de una narración lineal en el marco de los cánones establecidos, y se va hacia una narración casi poética. Por lo tanto, la interioridad está expresada en forma inmediata, renunciado a los valores extradiegéticos y objetivos.

Hablando de autobiografía e introspección, Birute Cipliauskaute destaca la tesis de Elisabeth Bruss y Lejeune que en los años setenta habían señalado la importancia de la función de la autobiografía. Para Bruss este género podía llevar al autodescubrimiento y en algunos casos a la corrección o destrucción de la imagen del *yo* concebido por fuera⁷⁷, mientras que para Lejeune la autobiografía era *trouver l'ordre de la vi*⁷⁸. llega a la conclusión de que el texto autobiográfico tiene las dos direcciones, es decir: descubrir el orden exterior existente e intentar ordenar la propia vida a través de la escritura.

La novela autobiográfica femenina intenta reunir las dos funciones: nace como diálogo entre la novela masculina tradicional y con lo que se solía considerar como “estilo femenino” por otra negando éste, trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión lo más hondo del “yo” individual y a la vez representativo de la mujer en general⁷⁹.

Si nos centramos en los años setenta y ochenta, tanto en España como en Italia la novela autobiográfica femenina sigue dos líneas fundamentales: la configuración del

⁷⁷ Elisabeth Bruss, *The changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

⁷⁸ Philippe Lejeune, *Autobiographie at langage* (Paris: Sevie, 1975), 20.

⁷⁹ Cipliauskaité, *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*, 18.

yo social y el procedimiento de conciencia. La opresión y la represión en la vida real llevan a la introspección y a manías en el comportamiento. La locura como liberación hace hincapié en el análisis literario y a veces se puede considerar como un camino que lleva a la conciencia. De esta forma, nacen en la literatura y en el cine personajes neuróticos que son observados desde la perspectiva de las teorías psicoanalíticas sobre la mujer y sus angustias. Véase por ejemplo *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) del cineasta Pedro Almodóvar, o las obras *Historias de mujeres* (1995) de Rosa Montero y *L'amore molesto* (1992) o *I giorni dell'abbandono* (2002) de Elena Ferrante, ambas últimas dos llevadas a la gran pantalla respectivamente por los directores de cine Mario Martone (1995) y Roberto Faenza (2005). Todas estas historias junto al concepto de la *mujer histórica* vuelven a reactivar la idea de la *mujer bruja* que significaba una amenaza al orden social establecido.

Como advierte Heilbrun:

Las escritoras han expresado su sufrimiento. Pero no pueden o por la mayor parte no han podido imaginar a sus personajes pasando más allá de ese sufrimiento, tal como lo han hecho ellas. El problema más persistente de la mujer ha sido descubrirse una identidad no limitada por los usos y costumbres ni definida por la relación con un hombre [...]⁸⁰.

Las innovaciones estilísticas son también muchas. La narración se hace en primera persona y lleva casi a un proceso psicoanalítico. El buceo en el inconsciente es el recorrido frecuente ideado por la novela psicológica y psicoanalítica en las décadas de los años ochenta hasta la época actual. La sintaxis se transforma y se incorpora con facilidad al lenguaje incoherente de los sueños. Es considerable la orientación hacia el símbolo, pero no por ello se renuncia a la expresión oral.

Las teorías de Biruté Cipliauskaitė sobre los géneros literarios de la novela escritas por mujeres a partir de los años '70, se pueden extender sin duda a la literatura contemporánea de ambos países⁸¹. En primer lugar, es importante evidenciar el hecho de que la narrativa actual se mueve entre la novela y la poesía. Entre otras características destacadas por Cipliauskaitė estarían la yuxtaposición, a veces violenta,

⁸⁰ Carolyn Gold Heilbrun, *Reinventing womanhood* (New York: Norton, 1979), 72.

⁸¹ Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*, 123-199.

de dos formas de percepción y de formulación que produce iluminaciones instantáneas; el hecho de que la forma de vivir personal no se separa totalmente del actuar social; y la circunstancia de que el yo femenino prefiere el tono de la confesión y que el dialogo personal se interpreta siempre desde un punto de vista subjetivo. Así, la novela psicoanalítica se desarrolla en estos años y arranca en el mundo de la infancia

intentando descubrir las causas secretas que han moldeado el estado de ánimo presente. [...] La meta final es la misma: encontrar el yo autentico y ver como se ha formado. La búsqueda de la identidad es el gran tema. [...]. La novela psicoanalítica se acerca al problema con el objetivo de transmitir la conciencia de la terapia de un modo más específico y al mismo tiempo más limitado⁸².

El yo lírico de la mujer nace sobre todo en relación a sus angustias y a sus dificultades y este lirismo responde a otro propósito: enseñar que la mujer trae vigor de su condición femenina por el potencial lírico que tiene en sí misma. La búsqueda de una expresión libre es una característica constante en la literatura actual. Los intentos de esta corriente confluyen bajo el nombre de la *Novela histórica* y de *Novela de la rebelión*. Al primero grupo pertenecen novelas donde se presentan personajes femeninos según la perspectiva de la mujer que se rebela a los cánones tradicionales impuestos por los hombres, y al segundo pertenecen distintos subgéneros: *la novela erótica* (en la que el acento cae en la emancipación sexual), *la novela polémica* (que es una denominación en la que se mezclan procedimientos y ramificaciones diferentes con el intento de crear un discurso completamente nuevo, denunciando la condición de la mujer en la estructura actual social), y la *novela lírica* (en la que el yo de la mujer no se basa en el uso de un lenguaje atribuido a la mujer desde siempre, sino en una conciencia nueva de sus posibilidades de expresión). La estructura paratáctica, por ejemplo, implica un nivel de espontaneidad de resistencia al egocentrismo. Muchas autoras se pronuncian en favor de un lenguaje pasional dictado por el deseo, considerando que la abstracción empobrece excesivamente el discurso. Esta protesta contra las reglas establecidas lleva a *desintelectualizar* la palabra para actualizarla y volver a escribirla en el presente como si fuera recién nacida.

⁸² *Ibíd.*, 94.

La expresión oral es de fundamental importancia en la producción literaria contemporánea escrita por mujeres y según los criterios modernos, cada lector o lectora puede intervenir en la interpretación de pausas y de los espacios blancos dejados por las autoras en las páginas. El silencio insinúa la represión y las palabras desconectadas sugieren una conexión con las teorías psicoanalítica.

Concretamente, las asociaciones libres y el flujo de conciencia han sido muy importantes en la narrativa moderna, desde Proust a Joyce, cuyo estilo ha sido clasificado por Luce Irigaray, Helene Cixous y Beatrice Didier como «femenino» tal como ha sido evidenciado en el ensayo de Biruté Cipliauskaitė. Según estas autoras, las palabras sueltas y desconectadas tienen una fuerza mayor y permiten el nacimiento de nuevos enlaces para cada lector, pero también para la persona que escribe. Solo la asociación libre, han afirmado, permite a la mujer conseguir una autoexpresión total. El no tener un solo punto de vista que se imponga como absoluto lleva a la ambigüedad que en el siglo XX ha sido conocida como *relatividad*. La perspectiva múltiple predomina de hecho en muchas novelas, y frecuentemente esta *relatividad* se destaca a través del desdoblamiento presentando dos o más facetas de la misma persona. El desdoblamiento comporta casi siempre una nota irónica y lleva siempre a la introspección, al autoanálisis, y a la producción de una serie de preguntas que a veces nacen mirándose en el espejo.

En este mismo sentido, Cipliauskaitė ha hecho constar que la sintaxis crea ritmos de investigación que se manifiestan en el uso frecuente del condicional y del tiempo hipotético. Otra técnica utilizada con mucha frecuencia en la narrativa en primera persona es el monólogo interior. Este reúne distintos aspectos de la narrativa femenina: lo inconcluso, lo indeciso, lo espontáneo, la asociación emotiva en lugar del orden racional. También el monólogo interior ha tenido su evolución a finales del siglo XX y hasta el momento actual. Se trata de un cambio surgido por el interés hacia las teorías psicoanalíticas, lo fantástico y el sueño. Tanto lo fantástico como el sueño llevarían al conocimiento del propio ser, a través de una transformación inconsciente.

Por su parte, el mito parece que permanece como base de la literatura, y, si bien en la literatura de los siglos pasados se conceptualizaba la novela por el mito sin rechazar su matiz masculino, hoy se puede afirmar que se está creando una nueva mitología desde el punto de vista de las mujeres que implica una reinterpretación de los

mitos antiguos, así como una transformación y adaptación de los viejos mitos al mundo moderno. Esta nueva base mítica sirve de apoyo a la narrativa escrita por mujeres, tal como muestran el artículo *Mitos* de Rosa Montero⁸³, la novela *La puerta entreabierta* (2013) de Fernanda Kubbs, la saga *L'amica geniale* (2011) de Elena Ferrante, *Mientras no digas te quiero* (2014) de Lola Beccaria, o *L'amore prima di noi* (2016) de Paola Mastrocola.

En definitiva, la lengua utilizada por la mujer escritora ha cambiado mucho a partir de los años sesenta, y podemos afirmar que asistimos a la irrupción de un lenguaje más fuerte y resuelto, poblado de abundantes alusiones explícitas al sexo y frecuentes observaciones irónicas y autoirónicas. A todo ello se unen símbolos recurrentes tales como los espacios cerrados, las puertas, el espejo, el agua, la sangre, las aves, o el laberinto.

⁸³ Rosa Montero, «Mitos», *El PAÍS*, 23 de octubre de 2007, <https://elpais.com>. (Acceso el uno de septiembre de 2017).

1.1. Marco histórico literario en la España de la Transición

La narrativa española de la Transición es un tema vastísimo. En este apartado nuestro intento es delinear brevemente los acontecimientos históricos más relevantes que se sucedieron en España de 1975 hasta 1982 y mencionar aquellas obras literarias escritas en ese periodo que influyeron mayormente, según nuestro parecer, sobre la narrativa de las autoras objeto de esta investigación.

La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 representa el final de la dictadura y el comienzo de una nueva etapa la así llamada *época de la Transición* que duró hasta 1982 cuando el PSOE entró al poder. En realidad, el inicio de esta época remonta ya a finales de los años 60. Muchos historiadores de hecho hablan de una *pre-transición*.

Como comenta Darío Villanueva fue un cambio gradual:

Sería absurdo postular que la muerte de Franco transformó radicalmente a España y su literatura, y todo de la noche a la mañana, se metamorfoseó. En especial es unánime la opinión de escritores críticos e investigadores [...] que la evolución estético literaria de los últimos años se explica no por este emblemático 1975 sino por procesos internos gestados ya en los años 60⁸⁴.

También Ángel L. Prieto de Paula comprueba esta tesis afirmando que la muerte de Franco en 1975 tuvo una enorme incidencia social, aunque ya a finales de los años 60 la dictadura representaba un sistema político obsoleto por lo tanto asistimos a la formación de fuerzas políticas contrarias al franquismo y a diversos actos violentos propiciados por el terrorismo de ETA (Euskadi ta Askatasuna) y GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre)⁸⁵. Las instituciones tradicionales como la familia y la Iglesia católica eran cada vez más distantes de las familias españolas reales. Asistimos a una dualidad entre la España oficial y la España actual como ya había sido

⁸⁴ Darío Villanueva, «Los marcos de la literatura española (1975-1990) Esbozo de un sistema», *Historia y Crítica de la literatura española Los nuevos nombres 1975-1990* (Barcelona: Crítica, 1992), 4.

⁸⁵ Ángel Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, «La transición democrática (1975-1982)», *Manual de literatura española actual* (Madrid: Castalia 2007), 12- 14.

detectado a principio de siglo por José Ortega y Gasset⁸⁶. En 1969 Juan Carlos de Borbón fue nombrado sucesor a la jefatura de Estado y esto protagonizó el comienzo de un cambio importante para España. En 1973 siguió el asesinato del presidente del gobierno Carrero Blanco por parte de ETA.

La proclamación de la Constitución en 1978 marcó el inicio de la época de la Transición. Fue justo en estos años que temas como la política o el sexo, que tuvieron la supervisión de la censura durante el franquismo, fueron abordados por la cultura popular. El 4 de mayo de 1976 apareció en los quioscos *El País* que se convierte en el diario de mayor difusión española al tratarse del primer periódico con vocación democrática. Con la consecuente desaparición de la censura la literatura aborda nuevos temas focalizados principalmente en el individualismo y en el cambio histórico. Aparecieron revistas como *El viejo Topo* (1976) o *Ajo Blanco* (1974) donde escribían escritores representativos de la época como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Luis Racionero (1940-), Nuria Amata (1950-) o Quim Monzó (1952-), que a través del pensamiento postmoderno analizaban arte y cotidianidad. En este periodo empieza a crearse una fusión entre cine, televisión y literatura que resultará siempre más evidente e indisoluble en los años por venir, no solo por las técnicas empleadas (*flashback*, montaje o secuencias) sino también por los temas abordados, por el interés de los directores de llevar a la pantalla obras narrativas y porque justo en estos años son muchos los literatos que escriben guiones para la televisión y el cine.

En el cine de la Transición, así como en literatura asistimos a diferentes formas de expresión y técnicas. Los asuntos empleados son periodos históricos que el franquismo había olvidado o censurado o el nuevo contexto social generado por esta nueva época.

⁸⁶ José Ortega y Gasset defiende la idea de la contraposición de una *España vital* y una *España oficial*:
Y entonces sobreviene lo que hoy en nuestra nación presenciamos: dos Españas que viven juntas y que son perfectamente extrañas: una España oficial que se obstina en prolongar los gestos de una edad fenecida, y otra España aspirante, germinal, una España vital, tal vez no muy fuerte, pero vital, sincera, honrada, la cual, estorbada por la otra, no expone a entrar de lleno en la historia.

«Vieja y nueva política. Conferencia de José Ortega y Gasset en 1914, en el Teatro La Comedia de Madrid», *Sociología crítica* <https://dedona.wordpress.com/.../vieja-y-nueva-politica> –conferencia. (Acceso el veinte de septiembre de 2017).

En *Colorín colorado* (1976) de José Luis García Sánchez (1941-) se observa el contraste entre la vieja y la nueva generación. A partir de esta desigualdad a finales de los años setenta nacen las nuevas películas de los directores más jóvenes: *Tigres de papel* (1979) de Fernando Colomo (1946-), *Opera Prima* (1980) de Fernando Trueba (1955-) y *Pepi Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar (1949-) que generan la nueva comedia madrileña, cuyo objeto es la vida urbana y sus individuos que disfrutan o padecen *la Transición*.

Los temas históricos y la nueva realidad social son objeto del movimiento literario de la época, así como los procedimientos psicológicos y experimentales. Junto a los escritores “*de la generación de la guerra*”, “*del realismo*” o “*del 68*” tal como Martín Santos (1924-1964), Miguel Delibes (1920-2010) y Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) que eligen temas históricos, se afirman nuevos nombres.

Son escritores que nacieron en los cincuenta y que se dieron a conocer justo en estos años escribiendo novelas de matiz histórico. El renovado interés por la historia nace de la libertad de las imposiciones de la censura y por el del deseo de investigar sobre el pasado, en particular sobre los acontecimientos de la Guerra Civil española.⁸⁷

Entre 1975 y 1982 se escribieron más de ciento setenta novelas y muchos cuentos sobre este tema. *La saga/fuga de J.B* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester se puede considerar como la primera novela que aborda los asuntos de la Transición española⁸⁸. Se trata de una novela experimental porque el autor, aunque relate la historia de España, en el monólogo interior del personaje, mezcla los tiempos e introduce elementos fantásticos que invita al lector a reflexionar sobre la misma narración. De hecho, en los años setenta, la novela, mejor definida como *metanovela* manifiesta su condición de puro artificio literario, enseñando el procedimiento de creación justo en la obra que el lector está leyendo⁸⁹. Si seguimos con el análisis de la novela histórica y de

⁸⁷ Ángel Prieto de Paula, y Mar Langa Pizarro, «La novela histórica: temas, vertientes y autores», *Manual de literatura española actual* (Madrid: Castalia, 2007), 154.

⁸⁸ Gonzalo Torrente Ballester, *La saga fuga de J.B* (Barcelona: Destino, 1973).

⁸⁹ En estos años si afirma el concepto de antinovela y metanovela, a tal propósito Mar Langa Pizarro comenta:

La antinovela para Sobejano (Insula n.º464) es la novela que «desentraña el género pasándose a sí misma», para Soldevila (Chaiers du CRIAR, nr. 8) «la antinovela usa procedimientos de vanguardia sacados de su contexto, y sin lograr la catarsis, refleja el pesimismo finisecular». [...] La metanovela tiene un amplio recorrido en la literatura española desde Cervantes a

la metanovela nos parece oportuno mencionar *Luz de memoria* (1976) de Lourdes Ortiz (1943-)⁹⁰ y *El Cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité (1925-2000)⁹¹ que se destacan por ser dos obras magistrales de la Transición y las primeras novelas escritas por mujeres en esos años que influyeron sobre la narrativa de las siguientes generaciones.

Luz de memoria de Lourdes Ortiz utiliza temas históricos y experimentales para abordar el tema del universo femenino y expresar la situación de inestabilidad e incertidumbre de fin de siglo. Como resalta Nuria Sánchez Villadangas en esta novela la autora aborda el tema de las mujeres, pero no se pone como su defensora y ni siquiera estas tendrán un papel relevante a lo largo de la narración. El intento de Ortiz es representar la realidad de los últimos años del régimen franquista a través de una visión crítica y desencantada⁹².

El cuarto de atrás, escrito entre 1975 y 1978 por Carmen Martín Gaité, es un claro ejemplo de metanovela que se puede adscribir al subgénero histórico. Carmen es la protagonista de la narración, durante una entrevista habla de su deseo de escribir un libro sobre lo vivido y empieza así a contar sus memorias sobre el periodo franquista a un hombre vestido de negro que tenía ese papel de entrevistador. A este personaje misterioso le gusta conocer el punto de vista de una mujer que ha vivido esa época. El yo, el insomnio, la memoria, los años franquistas contados desde un punto de vista femenino, la soledad, el misterio, la narratividad, son todos temas explorados por la autora a lo largo de la novela. Riddel expone que esta novela en realidad, presenta una estructura más compleja de lo que una primera lectura evidencia. Se trata de una obra compleja y su complejidad es debida a una narración ambigua, tal como acontece en *El balneario* (1955), obra que se apoya al género fantástico⁹³.

Unamuno y consiste en el hablar de sí misma y de su procedimiento de creación y de explicaciones lingüísticas en vez de hablar del mundo.

María Langa Pizarro, *Del Franquismo a la Posmodernidad: La novela española 1975-1999* (Universidad de Alicante, 2000), 68- 69.

⁹⁰ Lourdes Ortiz, *Luz de memoria* (Madrid: Akal Editor, 1976).

⁹¹ Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Madrid: Siruela, 2009).

⁹² Nuria Sánchez Villadanga, «Mujer y memoria en las novelas de Lurdes Ortiz», *UNED Revista Signa* (Vigo: Ed. Académica de Hispanismo, Biblioteca Cánón vol. 10, 2012), 935-938, www.cervantesvirtual.com/.../nuria-sanchez-villadangos-mujer-y-memoria-en-las-nov. (Acceso el dos de octubre de 2018).

⁹³ Carmen Martín Gaité, *El balneario* (Madrid: Siruela, 2010).

El discurso ambiguo de un sueño narrado en primera persona cede a un discurso realista por un narrador omnisciente. [...]. *El balneario* queda reducida, a consecuencia del medio, a una obra que encaja en el género de lo extraño. *El cuarto de atrás*, por el contrario, presenta una tensión que mantiene la novela dentro del género de lo fantástico totalmente. *El cuarto de atrás*, además de retomar el discurso ambiguo de *El Balneario*, es una prolongación de *Retahílas* (1974), [...]. La situación espacial, temporal y de personajes es parecida en las dos novelas: un hombre y una mujer en una casa, pasan una noche hablando. [...] A diferencia de *Retahílas*, el interlocutor de *El cuarto de atrás* no pertenece al mundo personal de la narradora. Esto permite la introducción en la novela del elemento misterioso y de una cierta tensión erótica⁹⁴.

También tuvieron un papel muy relevante para el cambio de rumbo de la narrativa *Escuela de Mandarinés* (1974), premio ciudad de Barcelona de Miguel Espinosa (1926-1982)⁹⁵, *Cerebro son las sombras* (1975), premio Sésamo, *La visión del abogado* (1977), *El jardín vacío* (1981) de Juan José Millás (1946)⁹⁶. Entre las tres, la novela que tuvo más éxito literario fue la de Espinosa, por su profunda modernidad y para mezclar diferentes géneros, de hecho, en su obra a pesar del vínculo con la tradición española o sea el humorismo cervantino y el didactismo *gracianesco*⁹⁷ hay una evidente relación con Orwell y Huxley. Mientras si nos fijamos en las fechas de publicaciones de las novelas de Millás podemos llegar a la conclusión de Luigi Contadini:

En efecto las fechas de publicaciones parecen recordar los pasajes más significativos del proceso democrático: *Cerebro son las sombras* (1975, premio Sésamo) *La visión del abogado* (1977), *El jardín vacío* (1981): desde los últimos meses del franquismo y la muerte del dictador hasta llegar al golpe fracasado del 23 de febrero y a la consiguiente consolidación de la democracia⁹⁸.

A este punto nos parece oportuno tener en cuenta las primeras dos obras de Millás por las alusiones a una época de cambios políticos, por las continuas referencias

⁹⁴ Maria del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española*, 146.

⁹⁵ Miguel Espinosa, *Escuela de Mandarinés* (Madrid: ediciones de la Torre, 2002).

⁹⁶ Juan José Millás, *Cerebro son las sombras* (Barcelona: Seix Barral, 2012).

Juan José Millás, *La visión del abogado* (Madrid: Alfaguara, 1977).

Juan José Millás, *El jardín vacío* (Barcelona: Planeta, 1981).

⁹⁷ Ángel Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, «Entre narratividad y experimentalismo: antinovela y metanovela», *Manual de literatura española actual* (Madrid: Castalia, 2007), 141.

⁹⁸ Luigi Contadini, «Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerebro son las sombras*, *La visión del abogado* y *El Jardín Vacío*», *Impossibilità* nr. 5 de abril (Università di Bologna 2013), 33-34, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4325733>. (Acceso el quince de octubre de 2017).

a un pasado inolvidable y a la memoria tramposa, por sus personajes con identidades desfiguradas y ya no reconocibles, por la dificultad de la comunicación, por sus reflexiones sobre la subjetividad. Como establece Luigi Contadini:

Los personajes están cerrados en su propia conciencia y en su memoria, viven oprimidos por un pasado voluminoso en una angustiosa temporalidad

Esta actitud propia de los personajes millasianos se puede encontrar en buena parte de las novelas de los autores de estos años tumultuosos. *Cerebro son las sombras*, la primera obra escrita por el autor, no tuvo una gran distribución comercial, aunque es «un verdadero programa narrativo» así como establece Contadini:

en él se encuentran concentrados una multiplicidad de temas y de estrategias propuestas de nuevo, pero en forma diferente en las novelas sucesivas como ha sido confirmado por el mismo autor, unos años después⁹⁹.

La narración es en forma epistolar y dialogada, entre un adolescente y su padre. En la historia que se basa sobre el descubrimiento por parte del protagonista del cadáver de su hermano en un armario se alternan tiempos presentes y pasados, de hecho, se habla de la huida de una familia del sur de España hacia Madrid, de sus dificultades y de ayudas que tardan en llegar. Prieto de Paula resalta que la alternancia de tiempos verbales entre presente y pasado, periodos largos y complejos, el tema de la soledad, el vínculo entre padre e hijo, la atmosfera moral del realismo italiano, el ambiente terrorífico de Edgar Allan Poe, el existencialismo francés, la influencia de *Carta al padre* de Kafka la inclusión de procedimientos psicológicos o las técnicas visuales propias del cine y de la televisión, son todos elementos que se funden en esta obra y que constituirán marcas indiscutibles de la narrativa millasiana y de la novela posmoderna¹⁰⁰. Dos años después sale a la prensa otra novela de Juan José Millás *Visión del abogado* (1977). Este libro es lo que más ha llamado la atención de los eruditos, trata las angustias de una juventud apática, angustiada y desencantada respecto a esos años de fuertes cambios políticos, institucionales y económicos de España.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰⁰ Prieto de Paula y Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, 141.

La historia relata el último día de un suicida y se podría adscribir a otro género muy popular en esos años, o sea a la novela policial. El tiempo y la memoria son los elementos fundamentales de la narración. Según Contadini, en esa novela, el tiempo es en continuo estado de fluctuación y el narrador asume el punto de vista de los personajes narrando más veces las mismas acciones y creando así una polifonía de voces.¹⁰¹

La novela policiaca propiamente dicha comenzó ya al comienzo de los años setenta con la publicación de *Yo maté a Kennedy* (1972) por Manuel Vázquez de Montalbán donde aparece por primera vez el personaje del detective Pepe Carvalho un ex comunista y un ex agente de la CIA. La novela se puede ver como una caricatura de la sociedad estadounidense contemporánea, de sus valores y estereotipos, también en este caso, están presentes elementos de la cultura popular y cinematográfica¹⁰².

José R. Valles Calatrava, profesor de la Universidad de Almería ante la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, llega a una definición de este género afirmando que:

La palabra “novela” es utilizada por extensión (los sustantivos verdaderamente adecuados serían “relato” o “narración”) para aludir a las prácticas textuales que [...], sitúan al crimen como tema básico y lo desarrollan planteando un enfrentamiento entre este y la justicia¹⁰³.

Calatrava, por lo tanto, defiende que la novela policiaca comparte rasgos comunes con la novela de terror de hecho, según su manera de ver el delito y el miedo son componentes sustanciales tal como acontece en las novelas *Drácula* de Bram Stoker y *Frankenstein* de Mary Shelly¹⁰⁴.

Por su parte, Iván Martín Cerezo, profesor de Literatura ante la Universidad Autónoma de Madrid señala el punto común que marca el género policiaco que consiste en «la ruptura del orden existente». Esta deconstrucción del orden social, de sus normas

¹⁰¹ Contadini, «Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerebro son las sombras*, *La visión del abogado* y *El Jardín Vacío*», 40-41.

¹⁰² Manuel Vázquez Montalbán, *Yo maté a Kennedy* (Barcelona: Planeta, 2000).

¹⁰³ José Valles Calatrava, *La novela criminal española* (Granada: Universidad de Granada, 1991), 19.

y reglas establecidas, según su manera de ver, es debida al crimen. Martín Cerezo por lo tanto llega a la conclusión de que:

La narración de la novela policiaca implica la desaparición o puesta en duda del sistema de seguridad, que la vida social presupone. La narración la lleva a cabo el detective, sin lugar a dudas el elemento clave del género policiaco¹⁰⁵.

Muchos son los autores que podríamos mencionar en el marco de este género, pero hemos elegido entre todos. *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza (1943-)¹⁰⁶ y *Picadura Mortal* (1979) de Lourdes Ortiz¹⁰⁷. A continuación, explicaremos el porqué de esta elección.

La verdad sobre el caso Savolta es una obra cumbre de la Transición por distintas razones: en 1976 consiguió el premio de la *Crítica Literaria* y es una clara síntesis entre experimentalismo y narración literaria. Todo ello es explicable en cuanto a partir del primer capítulo hasta el sexto hay un evidente desorden cronológico y un punto de vista múltiple, mientras en los capítulos siguientes se recupera el placer de contar y se utiliza una sola voz narrativa. A lo largo de la narración hay un evidente relativismo Pirandelliano, de hecho, la verdad del caso se relativiza y se habla de una realidad en perpetuo devenir de claro matiz Bergsonian. Además, el lector percibe un claro reflejo de desilusión y desencanto con respecto a la sociedad posfranquista. Esta desilusión también está presente en *Picadura mortal*.

Picadura mortal es la primera novela de género policial escrita por una mujer y donde aparece como protagonista una detective, Bárbara Arenas, de hecho, era muy raro en esos años que una mujer pudiera desempeñar esa profesión. La narración es en primera persona y describe cuidadosamente la sociedad patriarcal, machista y corrupta de la España de los años '70. Bárbara, es una mujer libre, no tiene hijos, es atractiva, y vive sin prejuicios su sexualidad, es capaz de superar sola los peligros sin el apoyo de ningún hombre. Todos estos aspectos que marcan su personalidad y el desempeñar un trabajo que siempre había correspondido al hombre, llevan a los personajes masculinos

¹⁰⁵ Iván Martín Cerezo, «La evolución del detective en el género policiaco», *Tonos Digital* 10 (2005), 63, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=340614>. (Acceso el once de marzo de 2017).

¹⁰⁶ Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (Barcelona: Planeta, 2016).

¹⁰⁷ Lourdes Ortiz, *Picadura mortal* (Madrid: Sedmay Ediciones, 1979).

a considerarla con sospecho y a criticar su manera de actuar. Myung N. Choy en *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista* (2012) defiende que este libro es una parodia de la novela negra tradicional por la ironía que irrumpe a lo largo de la narración y porque la autora describe a una protagonista «un poco torpe, no para disminuirla, sino para parodiar el estereotipo del detective masculino perfecto»¹⁰⁸. La ironía en la novela policiaca, según la manera de ver de Manuel Martínez Arnaldos, es un instrumento que sirve al lector para mejor entender este género que antes de los años setenta era de dominio de la narrativa inglesa y estadounidense. Martínez Arnaldos resalta que en el relato policial la comicidad, la sátira y la ironía tienen el poder de resaltar las pautas¹⁰⁹.

La historia se desarrolla en las Islas Canarias donde la detective debe averiguar sobre la desesperación del rico empresario Ernesto Granados. Los personajes masculinos que coprotagonizan la historia se dedican a negocios no muy limpios, así como Guillermo, marido de la hija de Ernesto, responsable de una discoteca y González que se ocupa de la administración de los negocios del desaparecido Granados. Sobre la desaparición del empresario hay varias hipótesis y la más probable, en lugar del secuestro, parece ser su muerte debida a motivos políticos o de herencia por parte de sus mismos hijos. Los temas de corrupción, delincuencia, droga, prostitución, que sin duda empeoraron después de la época franquista, sorprenden no solo los escritores sino también los cineastas como José Antonio de La Loma (1924-2004) (*Perros callejeros* de 1976), Juan Antonio Bardém (1922-2002) (*Siete días de enero* de 1979), Eloy de La Iglesia (1944-2006) (*Navajeros* y *Colegas* de 1980). En las películas de José Antonio De la Loma y Eloy de La Iglesia se analizan esos asuntos que tienen como trasfondo las realidades violentas de los barrios más degradados de las ciudades de Barcelona y Madrid y que nos recuerdan las realidades obreras de las películas de Pier Paolo Pasolini en *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Uccellini, Uccellacci* (1966), *Le Streghe viste dalla luna* (1966). Por su parte, en *Siete días de enero*, película documental, Juan Antonio Bardém aborda el tema de los atentados terroristas

¹⁰⁸ Nam Choy Myung *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista en cinco autoras hispanas* (Bloomington: Palibro, 2012), 28.

¹⁰⁹ Manuel Arnaldos Martínez, «La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900–1936)», *Tonos Digital* 23 (2012), www.tonosdigital.es/ojstest/index.php/tonos/article/.../557. (Acceso el uno de marzo de 2018).

reproduciendo el triste acontecimiento de la matanza de Atocha del 24 de enero de 1977, perpetrado por mano de los terroristas de la extrema derecha tardo franquista. Estos años tumultuosos que han sido marcados por la esperanza y el desencanto y por momentos de fuerte incertidumbre, son el escenario de la primera novela del pensador Fernando Savater (1947-) *Caronte aguarda* (1981) en la que la víctima, es una mujer comunista, Laura, asesinada a martillazos por dos hombres¹¹⁰. Su hermano, un profesor universitario, empieza a interrogarse sobre las causas que han empujado a los asesinos a matar a su hermana. Él intenta descubrir la lógica de este terrible asesinato y a través de sus reflexiones sigue una imagen de la realidad borrosa de la época, del bien y del mal con un trasfondo filosófico. Estas páginas parecen un espejo del ser humano con sus límites, cobardías y debilidades. También hay un fuerte matiz político y una clara denuncia contra los grupos ultraderechistas que todavía militaban en el país y contra el terrorismo.

Ese último tema es también abordado por Lourdes Ortiz *En días como estos* (1981)¹¹¹ que se puede adscribir a las novelas escritas por mujeres donde se exploran asuntos actuales y de interés social y que resaltan el tema de la mujer y de su cambio social.

De hecho, nos parece interesante concluir este breve párrafo con tres obras que pertenecen a tres géneros diferentes y que, según nuestra manera de ver, marcan el paso de la Transición a la época posmoderna: *Crónica del desamor* (1979) *opera prima* de Rosa Montero (1951-), *Mi Hermana Elba* (1980) de Cristina Fernández Cubas (1945-) y *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz.

Como advierte Pilar Nieva de la Paz,

Rosa Montero, una periodista que iniciaba por aquel entonces su carrera literaria resulta prototípica de esas mujeres escritoras que plantean en sus textos la cuestión social femenina desde una perspectiva ya abiertamente crítica, denunciando las desigualdades y las marginalidades sufridas por sus coetáneas. Desde un decidido compromiso feminista, [...] la autora plantea en un texto próximo a las técnicas del *New Journalism* americano aspectos tan diversos como la precaria formación recibida por las mujeres, cargada de

¹¹⁰ Fernando Savater, *Caronte aguarda* (Madrid: Alfaguara, 1997).

¹¹¹ Lourdes Ortiz, *En días como estos* (Madrid: Akal, 1981).

prejuicios limitadores, la falta de libertad en que habían desarrollado sus vidas, por el sucesivo sometimiento a la autoridad paterna, primero y a la marital después¹¹².

En *Crónica*, la protagonista es Ana una periodista que debe compaginar su vida laboral con su papel de madre en la realidad inestable de la ciudad de Madrid de los años setentas. «Ella escribe la novela que leemos, en un nuevo juego metaficcional que reafirma el componente autobiográfico de la historia»¹¹³. A todo ello se une el coro de voces de las amigas de la protagonista, a través de sus recuerdos y sus propias experiencias, el lector vive las experiencias del pasaje de la dictadura a la Democracia: las movilizaciones antifranquistas, el protagonismo de las reivindicaciones nacionalistas vascas, la acción terrorista de ETA, etc. Estas jóvenes de la generación de los setenta representan aquellas mujeres que han luchado por la Democracia y luego por sus derechos. A todo ello se unen los temas que representan el hilo conductor de la narrativa de Montero. Convenimos con Escudero que ya a partir de su primera novela la autora manifiesta su crítica contra una sociedad de tradición machista y patriarcal impuesta por el Estado y la Iglesia y su deseo de ver transformada las esferas políticas, sociales, educativas, económicas que afectan a la mujer. A tal propósito el ensayista expone:

La posibilidad de que la mujer logre definir una identidad social y humana precisa aparece ligada, en particular en *Crónica del desamor*, al hecho de que tengan lugar ciertos cambios sustanciales en la identidad política social del país, cambios que como los plasmados en la Constitución democrática de 1978, en la que se reconoce la realidad jurídica y laboral entre mujeres y hombres, y el derecho al divorcio -representan un primer paso en ese sentido¹¹⁴.

Montero, a pesar de las explícitas referencias a los años de la dictadura, analiza en *Crónica del desamor* los miedos y el consecuente desencanto debido a la inestabilidad que afecta al país en distintos sectores, políticos, sociales, económicos en los años de la Transición.

Treinta años después salió a la prensa una nueva edición de la novela con un prólogo escrito por la misma autora donde explica las razones que la empujaron a

¹¹² Nieva De la Paz, *Roles de género y cambio social en la Literatura Española del siglo XX*, 112.

¹¹³ *Ibid.*, 123.

¹¹⁴ Javier Escudero Rodríguez, «Crónica del Desamor y la Función Delta», *La narrativa de Rosa Montero Hacia una ética de la esperanza* (Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2005), 20-21.

escribir este libro.¹¹⁵ En el mismo prólogo y durante nuestra entrevista, Montero dice que este libro nació con pie forzado, por un encargo propuesto por la editorial Debate, que en aquella época era una pequeña editorial. Este pedido consistía en el escribir un volumen de entrevistas de mujeres, sobre cuestiones feministas. Ella, como trabajaba como *freelance*, aceptó, pero luego se dio cuenta que era un trabajo que la aburría muchísimo porque no se sentía capaz de escribir más entrevistas de las que ya hacía por *El País* y propuso a la editorial de escribir algo de ficción, una novela que hablara de la vida de las mujeres de la década de los setenta. El responsable de la editorial aceptó su propuesta porque quiso aprovechar de la ocasión para empezar una colección de narrativa. Por lo tanto *Crónica del desamor* fue la primera novela de ficción de la editorial Debate.

Montero a este propósito comenta:

Ahora me conmueve de algún modo ver el título ahí. Al principio de la lista: es como contemplar una vieja foto del pasado. A decir la verdad, creo que toda la novela es justamente eso, una fotografía de los años setenta. Escribí este libro con todo mi cuidado, con inmenso esfuerzo y lo mejor que pude, pero me parece que podía poco. La narrativa es un género de madurez y ésta es sin duda una novela juvenil, a la que además no creo me ayudara mucho esa especie de pie forzado con que fue escrita, la intención primera de hacer un libro más o menos feminista, sobre la vida de las mujeres, algo a lo que nadie me obligaba pero que de alguna manera peso sobre mis hombros como una especie de imperativo fantasmal. Siempre he sido muy ambiciosa literariamente, siempre he creído que podía aprender a escribir mejor, y cuando saqué este libro sabía lo lejano que quedaba de mis sueños. De ahí el título. Lo llamé *Crónica* porque ni siquiera me atrevía a llamarlo novela¹¹⁶.

A todo ello se unen otros asuntos desde una perspectiva femenina que preocupan al ser humano y que serán el hilo conductor de su obra, tal como la búsqueda del amor pasional y del amor cómplice, la maternidad, el miedo a la vejez y a la muerte, la soledad y el poder de la creación literaria.

La mujer y su relación con el poder político, la soledad, la relación entre hija y padres, la escritura como ayuda contra la inestabilidad, la importancia de la narración oral, los monólogos interiores o la escasa fiabilidad de la palabra son todos temas explorados en *Urraca* por Lourdes Ortiz a través de la voz de la protagonista, que

¹¹⁵ Lucía Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito].

¹¹⁶ Rosa Montero, *Crónica del Desamor* (Madrid: Alfaguara, 2009), 10-11.

confiere a la narración un estilo autobiográfico femenino¹¹⁷. La narración es en primera persona, la historia se desarrolla en la Edad Media, en la primera mitad del siglo XII, la protagonista es la reina Urraca. El personaje es ambiguo y misterioso, no se trata de Urraca la reina famosa y protagonista de los romances sino de su sobrina hija de Alfonso VI, reina de Castilla y León apenas mencionada en los textos históricos¹¹⁸. La protagonista a lo largo de la narración habla de las dificultades de su reinado y de la angustia de ser mujer en una sociedad patriarcal, con lo cual ya a partir del comienzo de la narración hay el desdoblamiento entre *el yo de la mujer narradora* y *el yo de la mujer reina*. Como señala Cplijauskaité todos estos elementos confieren a la narración de Ortiz un rasgo típico de la novela postmoderna.

Elementos postmodernos están presentes también en la recopilación de cuentos *Mi hermana Elba* (1980) de Cristina Fernández Cubas, que para su publicación al final de los años setenta tuvo que superar una serie de dificultades editoriales por el género abordado. Si el libro salió a la prensa en 1980 se debió a Beatriz de Moura, de la editorial Tusquets interesada en libros de cuentos fantásticos con un final sorpresivo. La crítica del momento (R. Irigoyen, A. Amorós, J.A. Rubio Abella, V. Claudín, J. Sarret y M. Sanchez Arnosi) acogió el libro con elogios, aunque todavía no podía pensar la importancia que hubiera tenido en las décadas siguientes. Efectivamente, *Mi hermana Elba* ha entrado completamente en el canon literario español y se ha vuelto un texto obligatorio del programa de bachillerato. Esta autora hizo un aporte importante al género del cuento en el marco de la literatura fantástica.

Cplijauskaité evidencia que en estos años muchas escritoras han incorporado elementos fantásticos a su narrativa. En España Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* menciona explícitamente la fuente de la teoría sobre la literatura fantástica –

¹¹⁷ Lourdes Ortiz, *Urraca* (Barcelona: Planeta, 1982).

¹¹⁸ Esta cuestión fue abordada en el siglo XV por Christine Pizane (Venecia 1365- Monasterio de Poissy 1430) cuando escribió *La ciudad de las damas* (1404-1405) como respuesta a obras como *El de mulieribus claris* de Boccaccio o el *Roman de la Rose* de Jean de Meung, que ofrecían una visión negativa de la mujer, de hecho, se la veía seductora e inclinada hacia todo tipo de vicio. Pizane presenta en su obra una sociedad utópica donde con la palabra *dama* se indica la nobleza del alma femenina y habla de una ciudad constituida por la Razón, la Rectitud y la Justicia. Esta obra, que se puede considerar como la primera de matiz feminista, defiende la importancia de la educación para la mujer y denuncia que el aislamiento entre las paredes domésticas y la falta de instrucción son las causas de la presunta inferioridad femenina.

Todorov o de Soledad Puértolas que también en sus obras aborda elementos fantásticos¹¹⁹.

A raíz de esto, Riddel afirma que Martín Gaité se apoya abiertamente en las teorías sobre la literatura de Tzvetan Todorov para justificar la escritura de *El cuarto*, que tiene origen en una motivación doble: la muerte de Franco y la lectura de Todorov, *Introducción de la literatura fantástica*. Según Todorov, el primer requisito de la literatura fantástica es que el mundo en el que se da un acontecimiento extraordinario sea familiar o real. El hecho de que la autora mencione esta teoría significa justificar la tensión entre lo cotidiano y lo extraordinario, lo histórico y lo imaginativo que será siempre más evidente a lo largo de su narrativa¹²⁰.

La convivencia conflictiva entre lo *posible* y lo *imposible*, tal como destaca David Roas, los elementos asombrosos que perturban la realidad, que nos evocan sin duda el *Das Unheimliche* (1919) de Freud, afectan la narrativa de Cristina Fernández Cubas ya a partir de su primera recopilación de relatos *Mi hermana Elba*: La obra se compone de cuatro cuentos *Lúnula y Violeta*, *La ventana de jardín*, *Mi hermana Elba*, *El Provocador de imágenes*¹²¹. Los temas abordados son: el escribir, la importancia de la tradición oral, el yo, el desdoblamiento, la identidad, las enfermedades mentales, el espejo para desencadenar el proceso de autoconcienciación, la memoria, el mundo de la infancia, los espacios cerrados y el inevitable final sorprendente. En la cotidianidad de personajes creíbles irrumpen elementos asombrosos que nos permiten descubrir los aspectos más escondidos de la realidad.

Sobre esta primera obra de la autora nos parece muy interesante destacar el ensayo de Kathleen M. Gleen que, a partir del análisis de *El Provocador de Imágenes*, expone que en estos cuentos más bien que lo fantástico se pueden analizar las relaciones

¹¹⁹ Cplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, 226.

¹²⁰ Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española*, 149-150.

¹²¹ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (Madrid: Páginas de Espuma, 2011).

de poder. Siguiendo Jessica Folkart, que se apoya a los trabajos de Foucault¹²², M. Gleen declara que los cuatro cuentos que componen el libro *Mi Hermana Elba* se centran en las luchas por el poder por parte de las mujeres protagonistas. Todo ello se advierte sobre todo en el último cuento, *EL Provocador de Imágenes*, en el que la autora enfoca las relaciones entre mujeres y hombres, ridiculizando, a través de una crítica indirecta y por lo tanto más eficaz, los conceptos tradicionales y anticuados que se identifican con lo masculino¹²³.

A través de este breve recorrido podemos llegar a la conclusión de que, a pesar de los diferentes géneros narrativos, hay un hilo conductor común por parte de los intelectuales de los años de la Transición. En esta época se vislumbra el interés hacia *el yo* debido al profundo individualismo que marca sin duda la época posmoderna y a causa de los cambios sociales radicales, la atención se dirige específicamente al *yo femenino* que se explora asiduamente en la narrativa moderna y contemporánea.

¹²² Jessica Folkart *Angles on otherness in Post Franco Spain. The fiction of Cristina Fernández Cubas*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2002, 31 y 61, citado en M. Gleen, «Transgresiones genéricas, en unas narraciones de Carmen Riera, Imma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas», 309.

¹²³ Kathleen M. Gleen, «Transgresiones genéricas, en unas narraciones de Carme Riera, Imma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernandez Cubas», *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva de La Paz (Amsterdam, New York: Rodopi, 2009), 308-312.

1.2. La Italia de los años setenta

Los años setenta en Italia se apodan también con la triste expresión *anni di piombo* (años de plomo). En este apartado intentaremos indicar los aspectos que marcan esta década y explicar por qué se ha utilizado la expresión de *anni di piombo* para caracterizar, inevitablemente, estos convulsos años.

Por ello tendremos en cuenta dos tesis doctorales que abordan el problema del terrorismo que amenazó trágicamente Italia justo en esta década¹²⁴. El contexto social influyó mucho en la narrativa italiana de los años sesenta y setenta. Los movimientos estudiantiles del 68 y del 77 llevan a una reconsideración de cómo hacer literatura. Los años sesenta se pueden definir como una década experimental en los que se afirma la Neovanguardia: movimiento cultural que marca la Italia de la segunda mitad de los años cincuenta y que encuentra su expresión más significativa en la actividad del *Grupo 63*. Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Barilli y Guglielmi defienden la tesis de que en este grupo nacía una nueva generación de poetas en un clima de experimentación narrativa, abriendo así la literatura italiana hacia un más amplio panorama internacional¹²⁵. La obra de los escritores que pertenecen a este grupo está caracterizada por la libertad absoluta, la radicalidad, el juego y la fuerza creativa que siempre acompañan los nuevos pensamientos. El *Grupo 63* se constituyó en Palermo, en 1963 y para definir este grupo que fue activo hasta el final de la década es necesario tener en cuenta las palabras de Umberto Eco cuarenta años después de su constitución, en las que decía que:

[...] l'ambiente culturale in cui nasceva il *Gruppo 63* si caratterizzava per un rifiuto della cultura crociana, e dunque meridionale: era l'ambiente dei Banfi, del napoletano ormai torinese Abbagnano, dei Geymonat e dei Paci.

¹²⁴ Gabriele Vitello, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano* (tesis doctoral, Università degli Studi di Trento, Italia, 2011), prints-phd.biblio.unitn.it/707/1/TESI_DI_DOTTORATO_SUL_TERRORISMO.pdf. (Acceso el uno de diciembre 2017).

Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche* (tesis doctoral, Università di Bologna, Italia, 2015), <http://www.amsdottorato.unibo.it/7043/>. (Acceso el treinta de enero 2017).

¹²⁵ Nanni Balestrini et al., *Gruppo '63* (Milano: Bompiani, 2013).

Era l'ambiente in cui si scopriva il neopositivismo, si leggevano Pound ed Eliot, dove Bompiani nella collana Idee Nuove pubblicava tutto quello che nei decenni precedenti non era apparso nelle copertine floreali della Gius. Laterza e figli, dove il Mulino ci faceva conoscere teorie critiche ignorate sino ad allora, dai formalisti russi al New Criticism attraverso Wellek e Warren, l'ambiente dell'Einaudi, della Feltrinelli e poi del Saggiatore, che traducevano Husserl, Merleau Ponty o Wittgenstein, l'ambiente i cui si leggeva Gadda e si iniziava a riscoprire uno Svevo di cui sino ad allora si diceva che scrivesse male, l'ambiente i cui Giovanni Getto leggeva il Paradiso dantesco avvicinandoci a una poesia dell'intelligenza che non era stata compresa appieno da un De Sanctis ancora legato a una poesia delle umane passioni. Nel triangolo Torino-Milano-Bologna fiorivano i primi approcci alle teorie strutturalistiche. Si noti che, benché in seguito qualcuno abbia parlato di un matrimonio tra avanguardia e strutturalismo, la notizia è falsa. Quasi nessuno nel giro del Gruppo 63 si occupava di strutturalismo, che caso mai era praticato dai filologi pavesi e torinesi, come Maria Corti, Cesare Segre, D'Arco Soivio Avalle, e i due filoni marciavano per così dire indipendenti e l'unica eccezione ero forse io¹²⁶.

Los escritores que pertenecieron a este grupo fueron: Alfredo Giuliani (1924-2007), Edoardo Sanguineti (1930-2010), Nanni Balestrini (1935-), Alberto Arbasino (1930-), Umberto Eco (1932-2006), Giorgio Manganelli (1922-1990).

Durante unos años el *Grupo '63* desempeñó una labor eficaz en la organización cultural, pero la fuerte diversidad de posiciones entre sus participantes contribuyó a su disolución. Esto ocurrió cuando en las páginas de la revista *Quindici* (1967-69) durante el periodo de las luchas obreras y de la controversia estudiantil de 1968, chocaron dos posiciones distintas: aquella de un compromiso que, aunque radical era limitado al marco literario, y la de un compromiso más explícitamente revolucionario interesado sobre todo en el lado político.

Más que en las obras de creación, entre ellas destacan *Fratelli d'Italia* (1963) por Alberto Arbasino, que el autor volvió a proponer en dos versiones distintas en 1976 y 1993 y *Capriccio Italiano* (1963) por Edoardo Sanguineti, la Neovanguardia encuentra su expresión en una intensa actividad de ensayos, *Opera aperta* (1962) por Umberto Eco, *La letteratura come menzogna* (1967) por Giorgio Manganelli que se

¹²⁶ Umberto Eco, «Il Gruppo '63 quaranta anni dopo», *Prolusione 8-11- maggio 2003, Atti del Convegno* (Bologna: Pendragon, 2005), 27, <https://books.google.it/books?isbn=8883423275>. (Acceso el dos de marzo de 2018).

desarrollan en distintas formas de actividad de cada autor (periodismo, editoriales, universidad) ¹²⁷

Ahora bien, si nos centramos en la década de los años setenta, Vitello comenta que al día de hoy esta década evoca sentidos que son contradictorios al miedo, a la angustia y al deseo de remoción, se une un sentimiento de nostalgia, de atracción y de encanto y añade que la expresión *anni di piombo* es inapropiada porque acaba asociando esta década con la violencia y el terrorismo.

Por su parte, Ghidotti evidencia que el uso de la locución *anni di piombo* para indicar los años setenta ha dejado rastro en la memoria colectiva de la violencia política de esos años generando así un esquematismo que ve por un lado el 68 *bueno, virtuoso, propositivo* y por el otro los años setenta destructivos y violentos. La locución *anni di piombo* empieza a circular en Italia después de la difusión de la película de Margarethe Von Trotta presentada al Festival Internacional de Cine de Venecia en 1981 y galardonada con el León de Oro. Esa película es considerada como la primera que habla en forma eficaz de terrorismo, un asunto que los directores italianos, según la crítica italiana de la época, no lo habían conseguido. El título original de esta película es *Die bleierne Zeit* pero, en la traducción italiana, el adjetivo *plomizo* pierde la valencia metafórica que tiene en alemán (de hecho hay una clara alusión a un poema de Hölderlin) para adquirir aquella del plomo de las balas. Pero la difusión y la nueva circulación del término en los años noventa, remonta a 1991 cuando salió a la prensa el libro de Indro Montanelli, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*.¹²⁸

La crisis de los años setenta no se debe atribuir exclusivamente al terrorismo, la expresión «*anni di piombo*» parece eliminar la corrupción y la degradación de la vida política que ya había llegado a niveles alarmantes, de hecho, un año antes del asesinato de Moro, el presidente de la República Giovanni Leone tuvo que dejar la presidencia a causa del «Caso Lockheed»¹²⁹.

¹²⁷ Treccani, La cultura Italiana-Enciclopedia, «gruppo 63», www.treccani.it/enciclopedia/gruppo-63/. (Acceso el veintisiete de noviembre de 2017).

¹²⁸ Ghidotti, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, 145-146.

¹²⁹ En 1976, el Lockheed estadounidense (ahora Lockheed Martin) admitió haber pagado ingentes sumas de dinero a políticos y militares del extranjero para vender sus aviones militares a estados extranjeros. Los

Para cuestionar esta imagen dolorosa de la década, algunos historiadores como Guido Crainz y el ya mencionado Giovanni De Luna prefieren hablar *de los años 68*, señalando cómo la contestación estudiantil dio sus mejores resultados justo en los años setenta. Efectivamente en el sector de los derechos civiles los años setenta han sido como ha recordado también Gustavo Zagrebelsky, la década de la mayor concretización del principio de la Carta Constitucional: piénsense, por ejemplo, en el referéndum sobre el divorcio (1974) y en el que tuvo lugar sobre el aborto (1978), en el Estatuto de los Trabajadores (1970) y en fin en la Ley 180 de la clausura de los manicomios (1978) ¹³⁰.

Aun así, el año 1978 está marcado por el acontecimiento más trágico de la Italia republicana, el secuestro y el asesinato de Aldo Moro. Él fue el político que mayormente se había interesado por un encuentro entre las dos partes políticas: la Democracia Cristiana y el Partido Comunista. Esta fecha puede considerarse el momento que simbólicamente concluye los años setenta, una década definida a menudo «sin narrativa», mientras se iba afirmando una producción ensayística de tipo ideológico y político. A tal propósito Vitello evidencia que:

C'è infine un altro punto da considerare, ovvero la frattura tra intellettuali e istituzioni emersa ancora più drammaticamente nei giorni del sequestro Moro. In quell'occasione, la stampa interpretò il silenzio degli intellettuali come la prova inconfutabile della loro adesione allo slogan di Lotta Continua "né con lo Stato, né con le BR", o peggio, della loro complicità con l'azione delle Brigate Rosse. In realtà, si trattava non di complicità ma, come dichiarò Moravia, di un sentimento di profonda «estraneità» rispetto a quanto stava accadendo. Gli intellettuali si rifiutavano di difendere uno Stato nel quale non si riconoscevano, come confessò in maniera esplicita Sciascia: «"Vale la pena di difenderlo questo nostro Stato?" Dieci mesi fa ho detto: così com'è no, non vale la pena di difenderlo. Oggi dico: così come va diventando, siamo noi che dobbiamo difendercene»¹³¹.

Por lo tanto, convenimos con Vitello que los años setenta representan una fase muy compleja de la literatura italiana en la que aunque no falten obras maestras¹³² al

estados implicados fueron los Países Bajos, Alemania, Japón e Italia. En Italia, en 1978, el presidente Giovanni Leone fue obligado a renunciar a su función, por el escándalo Lockheed.

¹³⁰ Gabriele Vitello, «Letteratura e anni di piombo: una storia possibile?» (2012), 1-4. <https://memoriaediritto.files.wordpress.com/2013/12/vitello-20131.pdf>. (Acceso el veintiocho de diciembre de 2017).

¹³¹ *Ibid.*, 4.

¹³² Piénsense en *La Storia* (1974) de Elsa Morante, novela que provocó un verdadero caso literario, y de la que hablaremos más adelante.

mismo tiempo, se manifiesta una desconfianza hacia el género de la novela del que a menudo se declaraba su muerte. En este periodo, así como comenta Donnarrumma, hay una actitud por parte de los escritores de afirmar la literatura, como un sector que se distingue de la comunicación de masas. Esto no implica una resistencia en hablar de asuntos de los que ya hablan todos y demasiado sino una voluntad de contar el terrorismo según una actitud que no se confunda con la descripción periodística, la crónica y la investigación sociológica. Aunque en formas muy distintas, Calvino y Pasolini, Balestrini y Volponi, Sciascia y Vassalli coinciden en producir libros donde la ritualidad literaria, cualquiera sea su forma, sea bien evidente¹³³.

Sin embargo algunos autores que nacieron en los años veinte encontraron en este periodo puntos de madurez importantes en el desarrollo de su obra, como son los casos de Giorgio Bassani (1916-2000), Carlo Cassola (1917-1987), Piero Chiara (1913-1986), Natalia Levi Ginzburg (1916-1991), Tommaso Landolfi (1908-1979), Primo Levi (1919-1987), Elsa Morante (1912-1985), Alberto Moravia (1907-1990), Anna Maria Ortese (1914-1998), Guido Piovene (1907-1974), Lalla Romano (1906-2001), Mario Soldati (1906-1999), Mario Tobino (1910-1991).

La mayoría de estos narradores proponen, confrontándose con la narrativa extranjera, formas *experimentales* que tienen como telón de fondo el «boom económico» o «milagro italiano». Es el caso de Luciano Bianciardi (1922-1971) con *La via agra* (1962), de Giuseppe Berto (1914-1978) con *Il Male oscuro* (1964) y del mismo Italo Calvino que con su trabajo experimental parece centrarse en «la literatura combinatoria».

En realidad, Calvino siempre ha tenido manía por el cuidado de la estructura de sus libros, actitud que nace de la necesidad de dar orden al desorden del mundo. Sus frecuentes encuentros en París con los intelectuales del OuLipo¹³⁴ acabó por confirmar su tendencia por una literatura basada en el juego del *combinatorio*.

¹³³ Roberto Donnarrumma, *Storia, immaginario, letteratura, il terrorismo nella narrativa italiana 1969-2010* (Palermo: Palumbo, 2010), 447, citado en Vitello, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, 8.

¹³⁴ OuLipo es un acrónimo del francés *Ouvroir de Littérature Potentielle*, o sea un «taller de literatura potencial». A este taller participaron escritores y matemáticos de lengua francés que querían crear obras

Le città invisibili (1972)¹³⁵ pertenece al *periodo combinatorio* del autor, en el que es evidente la influencia de la semiótica y del estructuralismo. En la literatura combinatoria es central el papel del lector que juega con el autor en la búsqueda de combinaciones escondidas en la obra y en el lenguaje. El libro describe cincuenta y cinco ciudades imaginarias con nombres de mujeres agrupadas en nueve secciones según una rígida simetría e insertadas en un marco narrativo. Calvino imagina que Marco Polo viajando por el imperio de Kublai Kan cuenta al imperador sus experiencias. La obra tiene un rasgo alegórico y visionario y propone una reflexión sobre el significado de la ciudad entendida como el deseo humano de vida asociada. Las ciudades descritas representan memorias, esperas, pero sobre todo la necesidad de creer en la utopía. En *Il destino dei Castelli incrociati* (1973), los objetos de reflexión del escritor son: el laberinto de la vida, la complejidad y la casualidad de las relaciones entre personas, la necesidad de descifrar una realidad ambigua. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) cierra el periodo de la literatura combinatoria. Calvino explora en esta obra más que en otras los mecanismos de la novela y la relación entre narrador y lector, se confronta con las reflexiones de la *Neovanguardia* que había decretado la muerte de la novela tradicional y estrenado la etapa de la *antinovela* en la que se habla de una realidad parcial sin sentidos, condicionada por el absurdo y la neurosis. Este trabajo por lo tanto expresa la enorme dificultad en el que se encuentra la literatura italiana, combatida entre la necesidad de unidad y orden y la percepción de una fragmentación de una realidad donde es imposible orientarse, junto a la crisis del escritor que se rinde frente a esta desorientación.¹³⁶

Si en cambio consideramos la relación entre pasión política y literatura en los años setenta, destacan Leonardo Sciascia (1921-1989) y Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Sciascia en *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), *Todo modo* (1974), *Dalle parti degli infedeli* (1979) explora un tema que será el hilo conductor común de estas obras o sea la consideración de como la mafia condiciona políticos y gobiernos; Pasolini en *Passione ideologia* (1960) trata el tema de la educación y de la evolución de la poesía dialectal italiana y en *Lettere luterane* (1976), recopilación de

utilizando las reglas *de scrittura limitata*. Fue fundado en 1960 por Raymond Queneau, y François Le Lionnais, también el escritor italiano Italo Calvino tuvo parte activa en este taller.

¹³⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 1972).

¹³⁶ Alberto Casadei y Marco Santagata, *Manuale di letteratura contemporanea* (Bari: Laterza, 2018).

artículos publicados en el periódico *Corriere della sera*, ataca el mundo actual que él ve como decadente y en ruina.

Mientras otros escritores practican lenguajes experimentales de distintos niveles por indiferencia al tema o por nihilismo o porque todo es escritura, así como Giorgio Manganelli (1922-1990), Stefano D'Arrigo (1919-1992) y entre los nuevos nombres Antonio Debenedetti (1937) y Antonio Tabucchi (1943-2012).

Justo en esta década, gracias a las obras de Virginia Woolf y de la francesa Simone de Beauvoir, de las que hablaremos en los siguientes capítulos, empieza el estudio de la literatura desde un punto de vista femenino y se trabaja para la reconstrucción del canon y de la tradición femenina. Si nos fijamos en los nombres de las escritoras, nos enteramos inmediatamente que es un número bastante reducido si lo comparamos con el de sus colegas varones o con aquello de otras literaturas europeas por ejemplo con la española. En Italia, la mayoría de las veces las escritoras apenas se mencionan en los manuales de literatura contemporánea, aunque a partir de la segunda guerra su presencia es más consistente. Autoras como Elsa Morante, Natalia Levi Ginzburg, Anna Maria Ortese, Lalla Romano, Dacia Maraini se afirman o consolidan su prestigio literario justo a partir de esa época. En este breve apartado me centraré sobre Elsa Morante, Lalla Romano y Natalia Levi Ginzburg, que, según nuestra manera de ver, por sus personalidades arrolladoras e influyentes se pueden considerar *las madres* de la literatura italiana del siglo XX.

Morante fue la primera escritora que consiguió el Premio Strega en 1957 con *L'isola di Arturo*¹³⁷ y en 1962 el director de cine Damiano Damiani produjo una película anónima. A partir de 1971 Morante empezó a escribir *La Storia*¹³⁸ que fue publicado en 1974 y provocó un largo debate que vio distintas posiciones también entre los críticos literarios del PCI, Luciano Aguzzi comenta que las motivaciones a favor se resumían en un elogio a Elsa Morante que había vuelto a la narrativa de los contenidos, de los enredos, de los personajes, de los acontecimientos capaces de emocionar al lector, después de diez años de *Vanguardia* (Grupo '63) que había preferido el lenguaje y el experimentalismo produciendo libros ilegibles y de hecho leídos por un grupo exiguo de

¹³⁷ Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (Torino: Einaudi, 2014).

¹³⁸ Elsa Morante *La Storia* (Torino: Einaudi, 2005).

lectores¹³⁹. Así mismo toda una multitud de grandes críticos evidenciaron en positivo aquellos aspectos como la delineación de los personajes, la exaltación de la vida de los humildes, el fuerte mensaje pacifista de denuncia a la guerra, el carácter *pascoliano* de la atención hacia los animales y hacia la naturaleza, el uso del lenguaje popular y dialectal, el rasgo del extrañamiento típico del *realismo mágico*, el sentido de lo sacro, todos aspectos que contribuyeron a que el libro fuera leído por el gran público. Los detractores apostaron sobre dos rasgos complementarios entre ellos. La primera acusación era la falta de un mensaje de lucha. El libro no solo no era marxista-leninista y revolucionario, sino no contenía un empeño de lucha de clase o de lucha civil y predicaba, según ellos, la resignación. La segunda acusación era contra el fuerte rasgo popular que daba a la novela un aspecto anticuado, parecido a una novela del siglo XVIII, con la consiguiente banalización de sus personajes y de su lenguaje.

Pero ninguno de ellos había evidenciado, con excepción de Pasolini, que el estilo de la escritura utilizado por la autora era obsesivo, neurótico, de claro matiz psicológico y autobiográfico.

Esta novela no es *una novela histórica*, aunque relata acontecimientos históricos, es una *novela contra la historia* y en tal sentido se puede definir como *novela de tesis*. La *tesis* de hecho está resumida en el subtítulo de la portada que se lee en la primera edición «*un escándalo que dura desde diez mil años*». La historia es un escándalo porque es manifestación del hombre que ha perdido su inocencia, por lo tanto, es un tejido de violencias, opresiones, matanzas, luchas, egoísmo y negación de todo lo que la humanidad debería ser. En la historia por lo tanto no hay salvación. Morante expresa su posición pacifista y su empatía hacia los débiles, los humildes y las víctimas, pero no incita a la lucha y no observa los acontecimientos privilegiando un punto de vista determinado. Su mirada pesimista se extiende sobre justos y verdugos, ganadores y perdedores porque todos son afectados por las impiedades de la historia y en conclusión son sus víctimas.

¹³⁹ Luciano Aguzzi, «*La Storia* di Elsa Morante a trent' anni dalla sua morte», *Poliscritture Laboratorio di Cultura Critica*, 2015, www.poliscritture.it/2015/06/07/la-storia-di-elsa-morante-a-trentanni-dalla-sua-morte/. (Acceso el doce de diciembre 2017).

En 1986 Luigi Comencini rodó una película homónima para la televisión y luego una versión reducida para el cine presentada fuera concurso al Festival de Cine de Venecia. Sin embargo, la película no tuvo mucho éxito porque el director no logró representar la complejidad del mosaico narrativo de la novela de Morante.

Otra autora galardona es Lalla Romano que se dio a conocer a su público con la novela *Le parole tra noi leggere*, Premio Strega en 1969 y cuyo título deriva de un verso de Montale. En este libro la autora analiza la relación con su hijo, un chico difícil, rebelde y anticonformista. La novela tuvo éxito también porque explora los temas de la revuelta juvenil, asuntos muy sentidos en aquella época. En 1973 fue publicado *L'ospite* en el que el protagonista es un niño que padece las complicaciones de un matrimonio fracasado. El asunto del matrimonio es el hilo conductor también en la siguiente obra *L'inseparabile* cuyo lenguaje fuerte y eficaz fue apreciado mucho por Pier Paolo Pasolini que exaltó su prosa.

Para concluir este apartado he dejado a propósito a Natalia Levi Ginzburg por su capacidad de explorar a lo largo de sus obras una multiplicidad de temas, por su empeño social y político presente en sus trabajos y por introducir *la escritura del nosotros* en lugar de *la escritura del yo*¹⁴⁰. Esta autora pasando del neorrealismo de sus primeras obras a la narración concreta y viva de sus experiencias dolorosas se convierte en una de las escritoras italianas más apreciadas. Ginzburg siempre ha luchado por una escritura libre de los cánones de una así llamada *literatura femenina* manifestando su voluntad de escribir como un hombre. Durante el fascismo padeció las leyes raciales de 1938 porque era hebrea y por lo tanto fue obligada a escribir bajo el seudónimo de Alessandra Tornimparte¹⁴¹ hecho que contribuyó a una dolorosa alienación de su yo. La caída del fascismo significó para ella volver a sus orígenes, desde entonces empezó a

¹⁴⁰ Maria Rizzarelli comenta que Ginzburg «elige una rara elección del yo: el yo narrador está escondido o ausente, dislocado y reinventado en el *nosotros* que en las memorias de la infancia y de la juventud está cargado por el exaltante privilegio de pertenecer primero a la familia Levi y luego a la Einaudi, mientras en los recuerdos de la guerra, ese *nosotros*, adquiere los rasgos de la Resistencia, experiencia que huye de continuo a cada posible exposición de la retórica del duelo. En fin, se trata de un *nosotros* que en las páginas de los años setenta y ochenta termina adquiriendo la conciencia de no pertenecer al presente: también en este caso hay una sintonía con sus amigos y colegas de su generación. Es una voz plural que renuncia a la responsabilidad individual, pero logra sentirse parte de una experiencia colectiva» (Traducción de la autora). «Natalia Ginzburg», *Doppiozero*, www.doppiozero.com/materiali/natalia-ginzburg. (Acceso el dos de enero de 2018).

¹⁴¹ Alessandra Tornimparte: seudónimo que deriva de la fusión del nombre de su hija y de un pueblo abruzzese cerca de Pizzoli donde firmó su primera novela *La strada che va in città* (1942).

sentirse más fuerte y a describir en sus obras los padecimientos de una nación y de una generación que había sobrevivido a los horrores de la guerra y al fascismo. En estos años entre sus obras destacan unas recopilaciones de ensayos y las novelas *Lessico familiare* (1963) ¹⁴²que consiguió el premio Strega en 1963 y *Caro Michele* (1973). El primero es un libro autobiográfico que relata la historia de su familia, una familia hebrea en la ciudad de Turín durante los años treinta y cincuenta. Hay explícitas referencias a la Italia fascista y a las luchas antifascistas y se mencionan a los intelectuales y políticos de la época que frecuentaban la familia de Ginzburg, así como Vittorio Foa, los Olivetti, Filippo Turati, Cesare Pavese y Eugenio Montale. El tema de la memoria y del recuerdo es explorado por la autora que avisa a sus lectores en una nota inicial que la novela no se debe entender simplemente como una biografía sino como una red de recuerdos que el paso del tiempo ha vuelto lábiles y a veces imprecisos durante la narración. Ginzburg a lo largo de la narración comenta la importancia que tuvo Proust en su formación, del que tradujo por primera vez en Italia, *Du Côté de Chez Swan* en 1933. La novela *Caro Michele* (1973) es la primera novela italiana que aborda el tema del terrorismo. En 1976 el director Mario Monicelli rodó una película que evidencia, sobre todo, y a diferencia del libro, la ausencia del protagonista que por problemas políticos vive lejos de su familia. Como comenta la ensayista Marta Penchini:

In questo romanzo la Storia [...] entra in punta di piedi [...] rispetto alla storia della vita quotidiana, non si fa riferimento a fatti concreti, ma il terrorismo diventa l'elemento centrale nello sviluppo della narrazione¹⁴³.

El libro está constituido por 42 secciones en las que se alternan cartas y nueve segmentos narrativos. El título *Caro Michele* es debido al hecho de que es Michele el destinatario principal de la mayoría de las cartas y quienes las escriben son su madre Adriana, su hermana Angelica, Mara Castorelli, una chica con la que ha tenido una relación libre y de la que presumiblemente espera un hijo y su amigo Osvaldo, su posible amante. Ginzburg insiste sobre el problema de la incomunicabilidad, la fugacidad de las relaciones humanas y la inmadurez de sus personajes especialmente

¹⁴² Natalia Ginzburg *Lessico familiare* (Torino: Einaudi, 2016).

¹⁴³ Marta Penchini, «La morte della famiglia e il femminismo negli anni sessanta e settanta. I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg», *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania e J. Butcher (Napoli: Dante & Descartes 2007), 60.

cuando afronta la relación entre padres e hijos, el telón de fondo de la historia es el *nihilismo* y la ausencia de valores de la burguesía italiana de los años setenta.

A diferencia de Elsa Morante y Anna Maria Ortese que arrancan en el mundo de lo imaginario, Natalia Ginzburg se agarra a un espacio donde todo está claro, inexorable y real invadiendo continuamente el sector en el que domina el canon masculino fuerte y aparentemente inatacable. Aunque su realismo empieza con tonos y rasgos que evocan el realismo pavesiano, la narración ginzburgiana encuentra una línea muy personal que parte de su propia experiencia y del uso de una «poética de los objetos»¹⁴⁴ que relaciona la escritura al *hic et nunc* de su tiempo; a todo ello se une una tensión moral que se opone al presente abriendo un trayecto hacia el *deber ser*.

Hemos elegido concluir este apartado con la obra de Ginzburg porque es una mujer luchadora y equilibrada y porque su narrativa rompe los cánones que debía tener la literatura femenina de la época y se afirma con vigor en una Italia que seguía siendo machista. De hecho, a pesar de las críticas literarias que evidencian sobre todo los aspectos negativos de estos años, marcados por una desconfianza general debida a la inestabilidad política y a la violencia del terrorismo, nos damos cuenta de que en *los setenta* no faltan voces fuertes y acreditadas que exploran una multiplicidad de géneros narrativos: experimental, fantástico, histórico, autobiográfico, político, géneros que fueron abordados también por autoras que lograron afirmarse con éxito en aquellos sectores que antes estaban dominados exclusivamente por el hombre.

¹⁴⁴ Maria Rizzarelli comenta que es *Caro Michele* la novela que tuvo más éxito después de *Lessico familiare*, en la que el mecanismo de la *poética de los objetos* resulta ser más evidente. Fruttero y Lucentini, a los que se debe presumiblemente la reseña más interesante ginzburghiana, lo han leído como una novela de ciencia ficción que pertenece al género de “las novelas catastróficas” donde en las primeras páginas se delinea un escenario apocalíptico al que sigue el cuento de las vicisitudes de los sobrevividos entre las ruinas de «una civilización colapsada». El arquetipo narrativo de esta corriente, para la pareja Fruttero y Lucentini, está en *Robinson Crusoe*, precisamente en el momento en el que se procede al listado de los objetos hallados en el relicto del barco. A través de su recuperación, los objetos adquieren su «tangibilidad» y «utilidad perdida», naufragada en el reinado del repetible y del sustituible que domina la sociedad tecnológica. (Traducción de la autora).

Maria Rizzarelli, «Natalia Ginzburg», *Doppiozero*, www.doppiozero.com/materiali/natalia-ginzburg. (Acceso el dos de enero de 2018).

1.3. La España posmoderna

Antes de analizar los aspectos que caracterizan la narrativa española a partir de los años de la democracia hasta la época actual, intentaremos dar una breve definición de lo *Posmoderno*. Muchas son las teorías sobre la Posmodernidad por parte de los eruditos contemporáneos, pero para tratar ese tema en primer lugar tendremos en cuenta el planteamiento de Gianni Vattimo desde un punto de vista histórico, luego la definición de Posmodernidad defendida por María del Pilar Lozano Mijares, seguiremos con las teorías filosóficas de Ihab Hassan, Frederic Jameson, John Barth y Umberto Eco a través del pensamiento de Vence Holloway y finalmente mencionaremos las tesis de Gonzalo Navajas, Ángel Prieto y Mar Langa Pizarro que se centran especialmente en la cuestión literaria.

Para Gianni Vattimo, *el Posmoderno* es un hecho de carácter social y político antes que filosófico. Vattimo afirma que dos acontecimientos importantes han marcado el paso de la modernidad a la posmodernidad: «el ocaso de Occidente» y «la difusión de los mass media». El «ocaso de occidente» marca el fin de la hegemonía europea debido a la caída de las últimas colonias ultramarinas, mientras la difusión de los medios de comunicación lleva una pluralidad de voces que indican el paso de la verdad absoluta que había determinado la época moderna a las múltiples verdades que caracterizan la época contemporánea y el lenguaje se convierte como un medio estructurado de representación que construye la realidad¹⁴⁵.

Uno de los mayores escritores españoles contemporáneos, Juan José Millás, parece comprobar esta teoría diciendo:

la lengua es un circuito y la obligación del escritor es crear un circuito nuevo, el lenguaje literario es una negociación entre la lengua y lo que quería decir uno. La literatura hace la realidad, no se puede imaginar la historia sin literatura, porque la literatura puede cambiar la realidad¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Gianni Vattimo, *La fine della modernità* (Milano: Garzanti, 2011).

¹⁴⁶ Juan José Millás, *Las palabras*, Simposio organizado por el Instituto Cervantes y la Università Orientale (Insituto Cervantes, Nápoles 17/11/2015).

Por su parte, María del Pilar Lozano Mijares comenta que, aunque el término *Posmodernismo*, fue común a partir de los años '80, apareció por primera vez en 1934 por el crítico Federico de Onís y solo en 2001 tuvo su definición cierta por el diccionario de la Real Academia que define la posmodernidad

un movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social¹⁴⁷.

Ahora bien, si nos centramos en la literatura española posmoderna, Holloway partiendo de la teoría que no existe una definición unívoca de literatura española posmoderna, defiende la existencia de dos posmodernismos. Estas teorías fueron postuladas a lo largo de los años ochenta y noventa. La primera se asocia con el pensamiento de Jean François Lyotard, Ihab Hassan y Frederic Jameson mientras la segunda se puede relacionar con John Barth, Umberto Eco, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale.

En el marco de lo que él llama primera teoría posmoderna, Holloway tiene en cuenta la teoría de Hassan, para la que «el posmodernismo resiste a la definición y a la periodicidad y se asocia con lo inconciliable y lo anárquico¹⁴⁸. Hassan, en su ensayo *POSTmodernISM A Paracritical Bibliography* (1971), afirma que el postmodernismo es una reacción y una alternativa a la modernidad. Una exasperación de ciertas propensiones del modernismo o sea del dominio tecnológico, del urbanismo, de la deshumanización, del erotismo, de la antinomia, hasta llegar al alejamiento radical del compromiso social. Su conclusión es que la cultura es un palimpsesto con lo cual no existe una separación radical entre modernismo y posmodernismo sino una fluidez. Por su parte Jean François Lyotard en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) y más tarde en *Answering the question what is postmodernism* (1992) defiende la idea de que el posmodernismo empezó a finales del siglo XIX como una reacción por parte de la sociedad frente a los cuatro «metarrelatos: cristianismo, iluminismo, marxismo y capitalismo». Esta reacción, debida a la falta de confianza por parte del

¹⁴⁷ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna* (Madrid: Arco Libros S.L, 2007), 7-8.

¹⁴⁸ Vance Robert Holloway, *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española 1967-1995* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1999), 42.

individuo hacia estas instituciones provoca una «continua definición del ser en el marco de la sociedad en la que actúa»¹⁴⁹.

Otro pensador que considera el Posmodernismo como una corriente filosófica que se extiende en distintos sectores del ser humano es Federic Jameson que en *Postmodernism or cultural logic of late capitalism* (1984) aborda los aspectos que caracterizan la Posmodernidad que nació según su manera de ver en la década de los sesenta.

A tal propósito Holloway se apoya a las teorías de Jameson y de Huyssen y comenta:

el Posmodernismo floreció en los años sesenta y es una tendencia esencialmente negativa, antiutópica y antihistórica. Como dominante cultural, el posmodernismo supone la erradicación de la frontera entre culto y elitista del neomodernismo y la cultura comercial masiva. [...] El resultado es *el pastiche* en el que la fragmentación y la intertextualidad carecen de motivos social o históricamente críticos y la interpretación misma degenera en una combinación lúdica y gratuita¹⁵⁰.

Por lo tanto, para Jameson, el capitalismo extremo de la sociedad del siglo XX ha afectado inevitablemente la cultura en todos sus aspectos y ha provocado la fragmentación social y por lo tanto la ausencia de un proyecto colectivo.

A estas teorías, Holloway contrapone las teorías de Barth, Eco, Jencks, Hutcheon y Mac.Hale que él adscribe a la segunda corriente de pensamiento posmoderno.

Para Holloway estos pensadores tienen en común una acepción más restringida de Posmodernismo considerándolo como respuesta alternativa al Modernismo y esta actitud remonta a los años sesenta. Barth, ya en su artículo de 1967 *The Literature of Exhaustion. The Atlantic* expone que el Posmodernismo significa asimilación y superación del Realismo y del Modernismo. Eco, partiendo de esta tesis dice que el Posmodernismo reconoce que el pasado no puede ser destruido, el Posmodernismo incluye la vuelta metaficticia al pasado literario e histórico y al texto asequible para el

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 41-42.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, 46.

lector. La subversión para el italiano consiste en el hablar de todo ello irónicamente. Por otro lado, Charles Jencks habla de siete etapas de Posmodernismo. Él comenta que la primera etapa va de 1870 a 1950 pero la estabilización del término y la época donde se habla de código semiótico doble o múltiple dentro de un lenguaje público remonta a los años ochenta, precisamente al 1988. Barth y Eco veían esta pluralidad de códigos en el límite entre realidad y sueño, en el uso de la ironía y en la metaficción. Hutcheon insiste en el anarquismo del Posmodernismo comentando que el Posmodernismo cuestiona los absolutos ideológicos o sea Dios, el Estado hasta llegar al yo por lo tanto la novela posmodernista crea un mundo para cuestionarlo luego¹⁵¹.

Esta tesis, o sea la crisis de los absolutos, es compartida por Brian Mc Hale. El pensador hace una diferencia entre el pensamiento modernista y posmodernista, afirma que el Modernismo no cuestiona los valores de la tradición filosófica clásica, ni el individuo y el mundo externo, su intento es conocerlo y comunicar estos conocimientos. En cambio, en el Posmodernismo domina una actitud ontológica o sea el pensador posmodernista postula preguntas acerca de qué es el mundo, quiénes somos nosotros o cuál es la relación entre lo real, lo imposible, etcétera. En fin, McHale -así como Barth, Eco, Jencks y Hutcheon- afirma que el Posmodernismo no implica una ruptura con el Modernismo tal como declaraban Lyotard o Hassan y comenta que en *la novela* asistimos a un cambio de rumbo en el tipo de narración: de lo experimental y hermético modernista se pasa al placer de contar una historia sin dejar de cuestionar¹⁵².

Si se quiere aplicar estas hipótesis a la literatura española, Holloway afirma que tanto en la literatura occidental como en la española se han aplicado estas dos teorías provocando a veces unas cuantas contradicciones. De todos modos, el ensayista afirma, así como Gonzalo Navajas, que las primeras novelas españolas de los años sesenta se pueden adscribir al pensamiento de ruptura de Hassan y Lyotard. Para Navajas la primera novela española posmodernista es *Tiempos de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, siguen los autores de la década de los setenta Luis Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Gonzalo Torrente Ballester y Esther Tusquets, mientras

¹⁵¹ *Ibíd.*, 50-52.

¹⁵² *Ibíd.*, 53-60.

habla de una actitud «post» modernista si nos enfrentamos a los escritores que pertenecen a la década de los ochenta.

El propio Navaja plantea que «la nueva época se ha hecho demasiado plural e inconcreta y ya no emergen de ella proyectos globales»¹⁵³ e insiste diciendo que la nueva estética tiene una posición diferente respecto al tiempo pasado, al sujeto y al erotismo que si considera desde un punto de vista femenino. Navajas parte de la tesis de que el Posmodernismo se ha alejado el pasado. El ensayista comenta que por ejemplo en las películas de Almodóvar, *Atome* y *Matador*, nos enteramos del menosprecio hacia la época de Franco por parte del cineasta, así como acontece por los protagonistas de las primeras obras de Esther Tusquets, cuyas vidas se desarrollan

al margen del tiempo histórico objetivo y externo del yo [...]. Los personajes femeninos sufren todavía las consecuencias del pasado cultural pero no revelan ser conscientes de esa dependencia de sus vidas con relación al tiempo objetivo¹⁵⁴.

Éste afirma que la estética de los últimos años considera el pasado desde un punto de vista subjetivo filtrándolo a través de una mirada propia. Asimismo, asistimos a una nueva subjetividad, a la eclosión de la forma autobiográfica, hasta llegar a una nueva recomposición del yo individual, al yo desdoblado, así como ocurre en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás (1998) novela en la que el autor relata la duplicidad de la identidad de los protagonistas hasta su caricatura a través experiencias sobrenaturales, la confusión de términos, sonidos y letras¹⁵⁵.

Si en cambio se analiza el erotismo, Navajas propone que el cambio social de la mujer ha sido fundamental para un nuevo planteamiento del erotismo y de las relaciones amorosas. Éste propone que la exploración del tema erótico que se ha ido afirmando en España en los años de la democracia indica una ruptura definitiva con la tradición que condenaba lo erótico. Por primera vez lo físico y lo sexual se consideran según una perspectiva propia personal y espontánea lejos de los modelos y códigos tradicionales establecidos. La novela de Félix Azúa *Historia de un idiota contada por él*

¹⁵³ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles* (Barcelona: EUB [Ediciones Universitarias de Barcelona] 1996), 16.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 26-27.

¹⁵⁵ Juan José Millás, *El desorden de tu nombre* (Madrid: Alfaguara, 1998).

mismo (1986), encaja perfectamente con esta nueva actitud hacia el erotismo, el dedicarse a la impureza por parte del protagonista quiere decir alejarse por completo del concepto de moralidad establecido¹⁵⁶. La nueva forma de ver el amor descalificado y el matrimonio que ya no se considera como garantía de honestidad moral, representa la actitud por parte del intelectual contemporáneo de deconstruir las normas establecidas. Esa deconstrucción de las teorías de Bajtín a las de Foucault caracteriza la estética contemporánea. Si consideramos la novela *La paradoja del ave migratoria* (1985) de Luis Goytisolo el deseo sexual y el deseo violento, así como acontece en las obras de Pasolini, influye considerablemente en la narración y representa «la libertad del impulso individual a las circunstancias o conveniencias temporales»¹⁵⁷.

Para Navajas, ese cambio de actitud hacia la sexualidad y el amor ha afectado mucho a la mujer y su manera de vivir estos aspectos. Los autores contemporáneos del cine a la literatura exploran esta posición analizando erotismo y afectividad según una perspectiva femenina. Según el ensayista, Almodóvar, por ejemplo ya a partir de sus primeras películas *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Kika* (1993) hasta las más recientes *Volver* (2006), *Los Abrazos Rotos* (2009) y *Julieta* (2016) presenta un hilo conductor común, o sea personajes femeninos que se oponen al predominio sexual masculino, viven libremente su sexualidad a través de distintas posiciones eróticas que pueden incluir la homosexualidad hasta llegar a conductas sexuales consideradas como aberrantes. Los personajes femeninos de Almodóvar presentan una fuerza interior que contrasta con la debilidad de los varones centrados sobre todo en su individualidad. Estas mujeres manifiestan un erotismo y afectividad con una personalidad más fuerte con respecto a los hombres con las que se relacionan.

Navajas luego pasa a hacer algunas consideraciones sobre la literatura y comenta que Millás en *El desorden de tu nombre* presenta el análisis de Laura a través de una visión masculina vacilante e incierta debida al cambio de códigos tradicionales, o sea se cuestionan las relaciones jerárquicas tradicionales entre hombre y mujer. Laura tiene una experiencia pasional personal no subordinada y pasiva como prevé el modelo

¹⁵⁶ Félix Azua, *Historia de un idiota contada por él mismo, o el contenido de la felicidad* (Barcelona: Anagrama, 2006).

¹⁵⁷ Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, 26-27.

femenino tradicional. Más extremo es el caso de las protagonistas de las novelas de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Para no volver* (1985), en estas novelas se supera el dominio erótico masculino a través de la homosexualidad¹⁵⁸.

Estos aspectos explorados por el ensayista, o sea el pasado recreado, la nueva subjetividad, el cambio de la percepción del erotismo, se encuentran a partir de las novelas de los años 80 y coinciden con el pasaje de la Transición a la democracia. Cambio que se produjo después del golpe de estado del 23 de febrero de 1981 y con la victoria del PSOE, el 28 de octubre de 1982. Asistimos al deseo por parte de España de integrarse en Europa, que en 1985 se convierte en miembro de pleno derecho de la CEE y en 1989 tras referéndum decidió mantenerse en la OTAN.

Esta década fue caracterizada por la euforia colectiva, un marcado individualismo y *el todo vale*. Se trata de aspectos de la movida madrileña que representan una sociedad que se asoma al capitalismo. A este punto nos parece relevante mencionar el trabajo de Javier Escudero sobre ese tema¹⁵⁹. Escudero parte de la teoría de que muchos son los estudiosos que han intentado dar una definición del término vago de *la movida*, fenómeno que se desarrolla sobre todo en la ciudad de Madrid entre 1977 y 1983, pero estas teorías se han centrado más en los aspectos culturales que en el aspecto social y sobre todo no han considerado el papel que tuvieron las drogas durante su comienzo. Eduardo Subirats en *Postmodern Modernity: España y los felices 80* evidencia la existencia de dos actitudes distintas: en la que domina la fiesta y otra en la que se manifiesta el desencanto y el pesimismo hacia estos años de fuertes cambios políticos, económicos, sociales y culturales. Según las teorías de este crítico, desde un punto de vista estético, el artista sustituye al intelectual y exalta *la banalidad del nuevo*, *un hedonismo sui generis* todo ello se identifica con los valores narcisistas del consumo de masas. A partir de este análisis Escudero afirma que en los años setenta en los ambientes marginales de Madrid *ir de movida* o *hacerse movida* significaba tomar drogas o fumar hachís y explica que, en la década de los ochenta, las expresiones *hay movida* o *que movida* aludían a la gente de distintos niveles sociales que frecuentaba por

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 99-109.

¹⁵⁹ Escudero, «Miseria y estilización de la movida» en *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 48-60.

la tarde, noche los bares de los barrios de Malasaña y del Rastro para celebrar la libertad reconquistada. Justo en estos años se exalta un tipo de vida donde predomina «el trasnochar, la música, el alcohol, la sexualidad sin compromiso, el vicio»¹⁶⁰. Escudero evidencia que esta *visión dionisiaca orgiástica y carnavalesca* de la movida posmoderna resulta en las primeras películas de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre Tinieblas* (1982). A partir de 1983 se asiste, según las palabras del propio autor, a una *instrumentalización de la movida* que será utilizada con fines electorales. Justo en este año asistimos a la despenalización de la tenencia de drogas en la reforma del Código Penal y el alcalde socialista, Enrique Tierno Galván, animó a los jóvenes de la época a participar en fiestas populares y conciertos. El Partido Socialista Obrero Español utilizará esta energía cultural y vital que emana la movida alejándola de sus orígenes más rebeldes y turbios, para enseñar una nueva imagen de España y permitir su integración en la Comunidad Económica Europea¹⁶¹. La novela de Rosa Montero *Te trataré como una reina* (1983) a través de sus personajes es un «lucido de testimonio», así como comenta Escudero, del pasaje de la transición a la democracia¹⁶². Según este autor, Montero resalta los cambios positivos ocurridos en la forma de vivir de la mujer: *el alcance desde el punto de vista constitucional de su igualdad legal con el hombre, la mayor libertad sexual, la legalización del divorcio, el uso de anticonceptivos*¹⁶³. A todo ello se une una amarga reflexión de la España de estos años marcados por el peso de la educación franquista, la inestabilidad política, la crisis económica, el desempleo, la drogadicción y el consecuente prosperar de la delincuencia. Si en cambio se piensa en la popularización y en la internacionalización de *la movida* «apta para todos los públicos», Escudero plantea que Almodóvar contribuyó a su estilización, ofreciendo una versión más positiva de la misma. El crítico literario, en su ensayo, resalta que En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) el cineasta manchego nos presenta una cotidianidad libre de los prejuicios de la España católica y autoritaria franquista y por primera vez las protagonistas son mujeres sofisticadas que pertenecen a la clase burguesa y se mueven en espacios elegantes, además «reemplaza el alcohol y las drogas con el gazpacho y los

¹⁶⁰ *Ibíd.*, 49.

¹⁶¹ *Ibíd.*, 50, 51.

¹⁶² *Ibíd.*, 52.

¹⁶³ *Ibíd.*, 53.

somníferos»¹⁶⁴. Considerando el tema de la mujer es importante señalar que en la novela de Rosa Montero *Te Trataré como una reina* y en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se pueden destacar unas coincidencias temáticas tal y como señala Gascón Veras al señalar el ataque de la mujer al hombre, la expresión de una sexualidad sin tabús, la ironía hacia figuras masculinas de poder, la soledad, la incomunicación entre sexos, el anhelo de la felicidad, el deseo del amor pasional, o la angustia y la histeria¹⁶⁵.

Mar Langa Pizarro define la España de estos años, no solo como «la etapa democrática», que como hemos dicho empieza a partir de 1982, sino como «la nueva meca europea de la cultura»¹⁶⁶. De hecho, en 1989 Camilo José Cela recibió el premio Nobel de literatura. Los años ochenta se recuerdan por el crecimiento económico y el consecuente enriquecimiento. La década de los noventa se abre con dos eventos, las Olimpiadas de Barcelona (1992) y la Exposición de Sevilla (1992), que, junto al reconocimiento de capitalidad cultural para Madrid, convirtieron España en el centro de interés mundial. Una de las consecuencias de la bonanza económica de estos años fueron los escándalos de corrupción, así como «el caso Guerra», «el caso Naseiro» y «el caso Filesa» que llevaron a la consecuente victoria del PP en 1994 ante el Parlamento Europeo. Este periodo fue marcado también por la tregua indefinida anunciada por ETA y por la entrada de España en la zona Euro.

A partir de este clima de libertad, hedonismo, euforia y confianza en el futuro los escritores experimentan una multiplicidad de géneros y se centran en el individuo y su problemática relación con la sociedad hasta llegar a lo más íntimo, a lo subjetivo, a la memoria, a las herramientas para reconstruir el *yo*. Vuelve así el placer de narrar que lleva a experimentar por parte de los autores distintos géneros narrativos, de allí lo que los críticos llaman el *pastiche postmoderno* que como comenta Prieto de Paula no debe identificarse únicamente en los rasgos *del todo vale* que ha caracterizado *la movida*

¹⁶⁴ *Ibíd.*, 65.

¹⁶⁵ Elena Gascón Vera, «La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el posmodernismo español», citado en Escudero, *La narrativa de Rosa Montero hacia la ética de la esperanza*, 60-61.

¹⁶⁶ Prieto de Paula y Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, 32.

madrileña de los años ochenta sino con un fenómeno cultural artístico literario mucho más amplio y complejo¹⁶⁷.

Para tratar la complejidad de la narrativa de estos años la crítica ha recurrido a distintos criterios para su estudio y clasificación, ha intentado agrupar a los escritores por edad, sexo o géneros, aunque la literatura de la actualidad está marcada por una atenuación de las fronteras entre los géneros. En este apartado hemos decidido centrarnos en aquellas novelas que consideramos más representativas para abordar el tema del *yo femenino*, asunto explorado frecuentemente en la nueva narrativa a pesar de los distintos géneros narrativos, teniendo en cuenta el análisis de Prieto de Paula y Langa Pizarro que plantean las tendencias de la novela actual. Los dos críticos parten de la idea de que, en los años ochenta, la nueva novela en varias ocasiones, acoge la tendencia de hablar de sí misma en vez de hablar del mundo. Esta actitud que ya había sido explorada en la literatura española a partir de Cervantes hasta llegar a Unamuno se vuelve a presentar en los nuevos narradores. Torrente Ballester en *Las islas de los jacintos cortados* (1980) reivindica el género de la carta íntima y el epistológrafo comenta sus hábitos de escritor. Juan José Millás en *Papel Mojado* (1983), que ha sido clasificada como una parodia posmoderna de la novela policíaca, relata la historia de un narrador que autocritica su escritura. Por su parte en *El desorden de tu nombre* (1989) el autor aborda el tema de la escritura, de la lectura y del discurso oral, junto a la investigación de la identidad del sujeto en general y no sólo de lo femenino¹⁶⁸. Los años de la democracia ven la afirmación de la novela erótica, de lo fantástico, del *testimonialismo*, de la novela lírica introspectiva y del realismo sucio. Entre estos géneros se afirman muchos nombres de escritoras, y es por esta razón por la que, como ya hemos señalado en el marco introductorio, el siglo XX se puede llamar como el siglo de las mujeres. Si nos centramos en la novela erótica de finales de los años ochenta, destaca el nombre de Almudena Grandes que se dio a conocer con *Las edades de Lulú* (1989), que tuvo adaptación homónima llevada a cabo en 1990 por el director Bigas Luna. Siguieron *Te llamaré Viernes* (1991) *Malena es un nombre de Tango* (1994), llevada al cine por Gerardo Herrero en 1995, *Modelos de mujeres* (1996) y *Atlas de geografía humana* (1998). Estas novelas tienen en común el erotismo, el sexo, el amor

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 159.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, 69-75.

vivididos por las mujeres, el tema de la infancia, la memoria, la soledad, la muerte y la búsqueda de identidad.

Si en cambio hablamos del género fantástico, Cristina Fernández Cubas contribuyó a forjar un nuevo concepto de realismo en la narrativa de la democracia. Esta escritora, como ya ha sido comentado¹⁶⁹, se dio a conocer con *Mi hermana Elba* (1980) afirmándose en la década de los ochenta y noventa con *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Con Agatha en Estambul* (1994). Las enfermedades mentales que padecen los personajes en unos momentos determinados de su propia vida depresiones, dobles personalidades, autismo, miedo ante la llegada de la adolescencia, están empleados por Fernández Cubas junto a elementos asombrosos perturbadores de la realidad que nos evocan sin duda el *Das Unheimliche* (1919) de Freud¹⁷⁰. Todos estos asuntos junto al mundo onírico, a la memoria, a la relación entre madre e hija, al viaje, al realismo mágico y al poder de las palabras marcan su obra, que esencialmente es muy variada. La autora escribió cuentos que es el género que ella prefiere, como afirmó en más de una entrevista, pero también escribió novelas siempre conjugando elementos actuales y sorprendentes. En *El año de Gracia* (1985) aborda, en el marco de la novela clásica de la isla misteriosa de Defoe, el tema del viaje, realidades desconocidas y oníricas, la ominosa libertad y el problema de la contaminación nuclear y en *El columpio* (1995) centra la atención en la relación entre madre e hija, el sueño, la inquietud la paranoia y la memoria.

Estos años vieron también el afirmarse del género del *testimonialismo*.

Si nos fijamos en la fusión de *testimonio* y *reivindicación* inmediatamente pensamos en la obra de Rosa Montero que ya desde *Crónica del desamor* (1979) y *La función Delta* (1981) ha planteado problemas como la relación entre individuo y sociedad y el poder y el sentido de la existencia. Estos dos últimos aspectos serán respectivamente los temas capitales de *Amado Amo* (1988) y *La hija del caníbal* (1997), de la que en 2003 se estrenó la película homónima por el director mexicano Antonio Serrano.

¹⁶⁹ Vid. Apartado.1.1 *Marco histórico literario en la España de la Transición*, 46-60.

¹⁷⁰ El trabajo de Freud identifica en «lo siniestro» un género de inquietud que se refiere a cosas ya conocidas y familiares o sea a algo que ha sido removido y que se representa.

Escudero comenta que *Crónica y Desamor* pertenecen a la génesis de un proyecto narrativo común. Montero ya conocida como periodista de *El País* y *El País semanal* por sus ideas de izquierda y feministas defiende que la mujer no podrá lograr una nueva posición en la sociedad si no ocurren cambios políticos y sociales radicales, aunque admite que la Constitución democrática (1978), en la que se reconoce la igualdad laboral del hombre y de la mujer y el derecho al divorcio, representan un buen punto de partida. A partir de la condición de mujer la autora explora otros aspectos relacionados con la sociedad: la crítica al capitalismo, la dificultad de las relaciones de pareja y otras cuestiones existenciales que angustian al ser humano¹⁷¹.

Otras tendencias emergentes de los años ochenta y noventa, son las que Prieto define como novela lírica e introspectiva y como el realismo sucio. Así, al hablar de la novela lírica plantea que:

la novela lírica es un género híbrido, cuyos rasgos narrativos se ven enriquecidos o entorpecidos, según la pericia del autor, por la emotividad y el intimismo y tocan con frecuencia en los límites de la novela testimonial. Existente en la literatura española desde al menos los autores del '98, la abundancia de novelas de este tipo se acentuó al finalizar de la dictadura impulsada por la introspección y la subjetividad de la prosa que caracteriza buena parte del lenguaje narrativo de la época¹⁷².

Entre los muchos nombres de la literatura lírica resalta el de Javier Marías (1951-), que se dio a conocer muy joven a los 19 años en 1971 con *Los dominios del lobo* (1971), que fue acogido muy favorablemente por Juan Benet. El libro presenta, a pesar del realismo elementos nuevos y creativos y junto a su siguiente trabajo *Travesía del horizonte* (1972) logra el éxito por parte de la crítica literaria que lo consagró en el panorama de los jóvenes escritores inquietos de la época. Seguirán *El Siglo* en 1983 y *El hombre sentimental* en 1986, este último presentando una historia de amor en la que el amor no se ve ni se vive, sino que se anuncia y se recuerda como afirma el propio autor en el epílogo de esta novela. Un año más tarde salió a la prensa *Todas las almas* donde el narrador es un profesor que da clases en la Universidad de Oxford, lo que dio lugar a que el narrador fuera identificado con Marías por la experiencia que tuvo como profesor

¹⁷¹ Escudero, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 19-28.

¹⁷² Prieto de Paula y Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, 189.

en la misma Universidad. El éxito a escala mundial llegó con *Corazón tan blanco* (1992)¹⁷³, obra editada en 44 países y traducida a 37 idiomas que representa un límite sutil de géneros entre la novela y el ensayo. El autor, narra una doble historia de amor e intrigas generadas por hechos fortuitos tal como acontece en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Las obras de Marías se narran principalmente en primera persona, muy fuerte es el influjo de la narrativa anglosajona, los temas recurrentes son: el análisis de los sentimientos entre narración y reflexión, así como el viaje, la muerte y el acto del escribir.

A este género pertenecen el cuentista Antonio Pereira (1923-) y Gustavo Martín Garzo (1948-). Antonio Pereira, definido como uno de los últimos grandes narradores orales¹⁷⁴, en *El síndrome de Estocolmo* (1988), *Picasso en el desván* (1991) y *Las ciudades de Poniente* (1994) aborda el tema de la importancia de la realidad que tiene mucho que ofrecer al escritor para profundizar e imaginar¹⁷⁵. Por su parte, Gustavo Martín Garzo en *El amigo de las mujeres* (1992), un libro atípico de relatos, mezcla fantasía, lirismo, realidad y mito. Esta recopilación se caracteriza por su protagonista que no tiene un nombre o rasgos que lo identifiquen y siente una fuerte obsesión hacia las mujeres entre devoción y deseos. El tema de *la mujer* está también desarrollado por el mismo autor en *Marea oculta* (1993) en el que relata la historia de dos mujeres contadas por una vieja a un niño y en *La Princesa manca* (1995) donde mezcla la cotidianidad y los cuentos de hadas y donde el objeto de la narración es la mujer, el mundo de la infancia, el amor y la naturaleza. Garzo sigue explorando ese tema en *La vida nueva* (1996) presentando a una mujer encarcelada que reflexiona sobre el tema del amor y en *El pequeño heredero* (1997) donde explora la relación entre un niño de seis años y una chica de diecisiete. Por su parte, en *Los cuadernos del naturalista* (1997) se centra en la mujer y en los sufrimientos de amor y en *La soñadora* (2002) nos presenta un diálogo entre el protagonista Juan y una amiga de la infancia que se ha suicidado. Entre los muchos autores que pertenecen a la prosa intimista nos parece oportuno mencionar por los temas abordados a Álvaro Pombo (1939-). Aunque parte de su prosa

¹⁷³ Javier Marías, *Corazón tan blanco* (Barcelona: Anagrama, 1992).

¹⁷⁴ Javier Marcos Rodríguez, «Antonio Pereira, maestro del cuento era uno de los grandes narradores orales», *El País*, 29 de abril de 2009.

<https://elpais.com> › Necrológicas. (Acceso el dos de noviembre 2017).

¹⁷⁵ Ricardo Senabre, «La sabiduría narrativa de Pereira», *Filandón - Diario de León* (S.F.), www.diariodeleon.es/.../sabiduria-narrativa-pereira_652615.ht (Acceso el dos de noviembre 2017).

está adscrita al género de la metanovela, en los años noventa este autor desarrolla un tipo de prosa más intimista y se centra en el universo femenino. Entre sus novelas destacan *Aparición del eterno femenino contada por S.M. del Rey* (1993) sobre el tema de la infancia y *Donde las mujeres* (1996; Premio Nacional de Narrativa) obra en la que una protagonista sin nombre se está buscando y a pesar de sus miedos tiene el valor de pasar de una realidad cerrada a una más abierta justo por su deseo de entender y conocer.

Durante los años noventa nos enfrentamos también con otra actitud de los escritores que plantean la realidad según el *nihilismo* utilizando el lenguaje jergal y representando una realidad muy parecida a aquella expresada por las canciones *rock* de Nirvana o de las películas de Quentin Tarantino. Esta nueva forma de escribir subió la influencia del *Dirty realism* estadounidense que se desarrolló en los años cincuenta en Estados Unidos y fue caracterizado por describir con frases cortas y un léxico vulgar y superficial el mundo que rodea a sus personajes. En España este género fue dinamizado por José Ángel Mañas (1971-) con la novela *Historias del Kronen* galardonada por el premio Nadal en 1994 y luego llevada a la gran pantalla en 1995 por el director Montxo Armendáriz (1949-) que modificando el final presentó a un chico más humano y compasivo que el de Mañas. El joven escritor abordaba el tema de las drogas, del *rock* y del sexo a través de un lenguaje fluido y esencial y tuvo mucho éxito entre los adolescentes de la época. A este género la crítica literaria adscribe también a Lucía Etxebarria (1966-) por tratar en sus obras frecuentemente el sexo, las drogas junto a notas autobiográficas. Sus protagonistas son mujeres que pertenecen a distintas clases sociales: ejecutivas, amas de casa, estudiantes, camareras, etc. Entre sus obras destacan *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotras que nos somos como las demás* (1999) y *De todo lo visible y lo invisible* (2001)¹⁷⁶.

Después de este breve análisis, coincidimos con Prieto de Paula y Langa Pizarro que la narrativa finisecular en España está caracterizada no solo por una multiplicidad de autores y de géneros, sino también por la capacidad por parte de los escritores de utilizar la convivencia de géneros como el histórico, el policiaco con

¹⁷⁶ Prieto de Paula y Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, 191-194.

enfoques intimistas, testimoniales y ensayistas. Justo en estos años para indicar esta tendencia nace el término de *novela light* o *novela ensimismada*.¹⁷⁷ Aspectos comunes a esta nueva tendencia literaria son sus personajes que en su mayoría padecen problemas psicológicos, crisis de identidad, angustias existenciales, alienación y soledad, para superar todo esto recurren al viaje o en casos extremos a la locura y a la muerte, la realidad cotidiana hace de telón de fondo a la narración. Como consecuencia de la globalización que marca la época posmoderna, la narrativa española de este periodo tiene en común con el resto de la prosa occidental unos cuantos temas, entre ellos, nos parece oportuno destacar la proliferación de personajes femeninos *fuertes* que se convierten en protagonistas indiscutibles de la narración de autores de ambos sexos.

A todo ello se une la preocupación por parte de los escritores españoles hacia la escritura, de hecho, los críticos hablan de un nuevo clasicismo español y del fuerte influjo de la imagen en la narración.

A tal propósito Navajas comenta que:

El cine (su visión específica del mundo y sus técnicas) pasa a integrarse plenamente dentro de la textualidad literaria y se intercomunica de manera plena con ella. No es la primera vez que el cine se incorpora con la literatura. Ya Walter Benjamin le había atribuido en su ensayo clásico, “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica”, unas cualidades estéticas que se le habían negado hasta ese momento. Con Benjamin se confirma la ascendencia de lo visual [...] al espacio canónico y aceptable dentro del modelo del saber occidental [...] En la novela del periodo neomoderno el cine no sólo es un modo estético divergente que influye en lo literario, sino que se convierte en componente central de la textualidad escrita. La novela aspira a eliminar las diferencias entre uno u otro medio, hacer una yuxtaposición de ellos y producir la unificación de formas diferentes pero afines y compatibles¹⁷⁸.

Esta actitud se nota en la narrativa actual y sobre todo es visible entre los jóvenes autores: Marcos Giralt Torrente (1968-) destaca entre los nuevos nombres de la

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 198-206.

¹⁷⁸ Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, 124.

literatura española de finales de los años noventa¹⁷⁹ iniciándose al mundo de la literatura en 1995 con la recopilación de relatos *Entiéndeme*.

A pesar de las distintas actitudes, los temas explorados por los autores de fin de siglo se relacionan principalmente con los problemas del ser humano, la soledad, la búsqueda de identidad y las relaciones de pareja se enfrentan con la nueva imagen de la mujer que se ha vuelto más fuerte e independiente respecto al hombre que parece perder un poco su dominio.

Al fin de entender mejor la situación de la España de los noventa, y explicar a nivel político económico y social el estado de aparente equilibrio, nos parece oportuno considerar en breve la política mundial de aquellos años de los países industrializados.

Alonso Santos evidencia que sin duda la caída del muro de Berlín en 1989, las reformas de Gorbachov en la URSS que vieron la consecuente abolición de «la guerra fría», el liderazgo único de Estados Unidos tras la desintegración de la URSS en 1991 y la firma del Tratado de la Unión Europea en Maastricht en 1992 contribuyeron a una bonanza generalizada en la sociedad del bienestar que se sentía después de la caída del muro de Berlín *segura, intocable y libre de amenazas*¹⁸⁰.

Esta década fue una época de prosperidad indiscutible. En 1996 en España el partido socialista perdió las elecciones a causa del clima de corrupción y el partido conservador popular de José María Aznar logró la mayoría absoluta en las elecciones de 2000. Aznar apoyó la cultura cuando se convertía en algo rentable.

El nuevo siglo se abre con un acontecimiento de crónica dramática en el mundo occidental: los atentados terroristas del uno de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Este atentado fue cometido por diecinueve componentes de la red yihadista Al Qaeda, mediante el secuestro de aviones comerciales para ser impactados contra diversos objetivos, causando la muerte de alrededor de tres mil personas y dejando a otras seis mil heridas. Este evento trágico que vio la destrucción del *World Trade Center*, de las Torres gemelas, símbolo del poder del capitalismo occidental y de la

¹⁷⁹ Galardonado por el premio Herralde con su novela *París*, (1999).

¹⁸⁰ Alonso Santos, *Novela española en el fin de siglo 1975-2001* (Madrid: Mare Nostrum, 2003), 20-60.

fachada del Pentágono en Virginia, afectó a todo el mundo occidental provocando una situación de terror generalizado.

A raíz de esto Alonso Santos comenta:

Sin embargo, esta sociedad del bienestar, tan segura, intocable y libre de amenazas después de la caída el muro de Berlín, se tambaleó a partir del 11 de septiembre de 2001, cuando occidente, y en especial Estados Unidos, fueron testigos del ataque al centro neurálgico de la economía mundial y al símbolo más relevante del sistema capitalista. Pero no fue sólo eso: ante todo y esta es la consecuencia moral más importante, tomaron conciencia de su vulnerabilidad, de la inconsistencia de su seguridad intocable y de la existencia real de enemigos imprevisibles con poder suficiente como para poner en peligro el orden establecido¹⁸¹.

A los atentados de matiz islámico de 2001 siguieron en Europa aquellos de Madrid del 11 de marzo de 2004, de Londres del 7 de julio de 2005, de París del 13 de noviembre de 2015, de Bruselas del 22 de marzo de 2016 y de Barcelona del 23 de agosto 2017, que representan fechas trágicas en la historia occidental marcadas por actos de violencia extrema.

Hemos querido mencionar, aunque sea brevemente, los atentados que desgraciadamente han afectado el mundo occidental en los últimos dieciséis años porque sin duda han tenido su influencia en la sociedad occidental, no solo confiriendo un fuerte sentido de inestabilidad en distintos sectores -sociales, económicos, políticos- sino porque son actos extremos de «la cultura de la violencia». La violencia en sus distintas manifestaciones es otro triste aspecto que caracteriza el siglo XXI: considérense la violencia de género, por ejemplo, que no sólo representa una violencia física sino psicológica y provoca graves trastornos en las personas afectadas.

El atentando que ocurrió en Madrid en 2004 contribuyó a un clima de incertidumbre que sin duda influyó en la victoria del PSOE y del gobierno Zapatero (2004-2011). Estos años vieron cambios importantes entre ellos: el retiro de las tropas españolas de Iraq (2004), la aprobación del matrimonio homosexual (2005) y la crisis económico financiera mundial del 2008 se sumó a una crisis inmobiliaria nacional que

¹⁸¹ *Ibíd.*,178.

afectó gravemente al país. La fuerte crisis económica, las continuas protestas de los ciudadanos contribuyeron a un cambio de rumbo en la política española. En 2011 el PP con Mariano Rajoy logró el poder político. El 2014 vio otro importante cambio en el reinado de España: Juan Carlos I abdicó en favor de su hijo Felipe VI.

Si en cambio consideramos la literatura de inicio del siglo XXI vemos que la narrativa española está marcada por la pérdida de algunos de sus grandes representantes¹⁸², por el consolidarse de muchos nombres de escritoras que habían empezado a ser conocidas en los años de la Transición, tal como Rosa Montero¹⁸³, Cristina Fernández Cubas¹⁸⁴, Almudena Grandes¹⁸⁵ y por el afirmarse de nuevos nombres. Entre ellos destacan Lucía Etxebarria¹⁸⁶, Lola Beccaria¹⁸⁷ y Espido Freire (1974-)¹⁸⁸. Todas estas autoras, a través de distintos enfoques, exploran los temas existenciales del ser humano y en particular de la mujer del siglo XXI.

Navajas comenta que en estos años asistimos en la literatura como en el cine «a la potenciación del yo» debido «sobre todo a partir de la reconsideración femenina, la preferencia de proyectos individuales asertivos frente a las construcciones absolutas; la revalorización de la intersubjetividad»¹⁸⁹.

Otro rasgo típico de la nueva centuria es sin duda lo digital. Convenimos con Prieto de Paula que existe una conexión entre todas las distintas formas de ocio. Esto quiere decir que los escritores han adoptado técnicas cinematográficas y elementos precedentes de la cultura visual, a la misma vez muchos cineastas se inspiran a la literatura para sus películas¹⁹⁰.

¹⁸² En 1999 murió Gonzalo Torrente Ballester, en 2000 Carmen Martín Gaité, en 2002 Camilo José Cela y en 2003 Manuel Vázquez Montalbán.

¹⁸³ Premio Nacional de las Letras españolas 2017.

¹⁸⁴ Premio Nacional de Narrativa 2016 con el libro *La habitación de Nona* (2015).

¹⁸⁵ XI premio de la Sonrisa Vertical con *Las edades de Lulú* (1989).

¹⁸⁶ Premio Planeta 2004 con *Un Milagro en equilibrio*.

¹⁸⁷ Premio Azorín 2009 con *El arte de perder*.

¹⁸⁸ Premio Planeta 1999 con *Melocotones helados*.

¹⁸⁹ Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, 183.

¹⁹⁰ Prieto de Paula y Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, 160-190.

También la televisión ha utilizado la literatura para crear mini series televisivas que influyeron en la lectura de las novelas de inspiración, véase por ejemplo la adaptación del libro de María Dueñas *El tiempo entre costuras* (2009).

A modo de conclusión los acontecimientos históricos, políticos, sociales, tecnológicos que han caracterizado los finales del siglo XX y los comienzos del siglo XXI han provocado cambios rápidos en la vida del ser humano que en la mayor parte de las veces han generado un estado de confusión y de inquietud, todo ello para Tomás Albaladejo Mayordomo se refleja sin duda en la novela actual y a tal propósito comenta: «la novela del XXI quiere reflejar en su modo de narrar la confusión existente, la dificultad para distinguir «las voces»¹⁹¹ a partir de allí, según su manera de ver, nace el gusto por lo ambiguo, rasgo típico de la narrativa contemporánea¹⁹².

¹⁹¹ Tomás Albaladejo Mayordomo, «La novela del siglo XXI», *Noticias, Educación* (2007), www.noticias.universia.es ». (Acceso el veintiocho de diciembre de 2017).

¹⁹² Tomás Albaladejo Mayordomo, «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Lláname Brooklyn* de Eduardo Lago en VV. AA.», *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal* (Madrid: Ed. CEU, 2011), 23-30.

1.4. La Italia postmoderna y los años cero

Los años setenta representan también la época de la Posmodernidad. Para abordar, aunque sea brevemente la Posmodernidad en Italia, tendremos en cuenta las obras de dos grandes pensadores y escritores: Italo Calvino y Umberto Eco, cuyo pensamiento se puede considerar como el pilar del posmodernismo en Italia y porque son los autores italianos más leídos en el extranjero. De hecho, en 2012, en el congreso internacional de la Universidad de Toronto “Eco & Calvino. «Rizhomatic relationship»¹⁹³ se presentaron los aspectos comunes que marcan la narrativa de estos dos escritores, a saber: la memoria y sus falsificaciones, la relación con la historia, el papel que desempeña el espacio y sus geografías en la invención literaria, la experimentación, el juego y la influencia de la literatura internacional en su propia narrativa.

El libro de Calvino *Se una notte d' inverno un viaggiatore* (1979)¹⁹⁴, es la primera obra italiana de claro matiz postmoderno y la más *metanarrativa* del autor. En ella se exploran los mecanismos de la narración, la práctica de la escritura y las relaciones entre escritor y lector. El autor trató los modelos y estilos de la novela moderna: desde la Neo-vanguardia hasta el Neo-realismo, y desde lo existencial a lo fantástico y surreal. Calvino utilizó un esquema narrativo que evocaba el de las *Mil y unas noches* para abordar los rasgos que luego han marcado la novela contemporánea. La historia es la siguiente: un lector compra el libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore* y cuando empieza a leerlo descubre que están impresas páginas de otras historias por lo cual vuelve a la librería donde compró el libro para que se lo cambien pensando en un error tipográfico. Allí encuentra una mujer que está leyendo el mismo libro con la que compartirá la anómala lectura de este texto y de la que se enamorará. El libro, constituido por doce capítulos empieza con las aventuras literarias de los dos lectores para presentar luego otras historias de distintos géneros que nunca llegan al final. La obra se puede considerar como una radiografía de la literatura italiana de la

¹⁹³ Rocco Capozzi, *Tra Eco e Calvino. Relazioni Rizomatiche* (Milano: Encyclomedia Publishers, 2013).

¹⁹⁴ Italo Calvino, *Se una notte di inverno un viaggiatore* (Torino: Einaudi, 1979).

época, combatida entre el deseo de unidad y orden, así como de la percepción de una realidad en la que es imposible orientarse. Junto a la crisis del escritor, propone, en línea con las indicaciones de la semiología, a un lector que se distingue de la figura pasiva tradicional y que desempeña un papel activo dotado de una fuerte identidad crítica.

Otro escritor y pensador italiano que ha explorado en sus obras las posibilidades combinatorias de la escritura es Umberto Eco, cuyos libros son claros ejemplos de literatura postmoderna. Para abordar este punto se tendrá en cuenta el pensamiento de Barbara Viscardi (2011), quien en su artículo «Umberto Eco e il posmoderno» defiende la posición del pensador italiano frente a esta corriente literaria¹⁹⁵. Esta forma de pensar, tal como ya se ha expuesto previamente¹⁹⁶ no debe adscribirse solo a la literatura, sino a todas las artes, habiendo dejado rastros evidentes sobre todo en las artes figurativas. Mientras que el Modernismo tenía en sí conciencia de ser algo radicalmente nuevo, el Postmodernismo recoge lo que el pasado ha producido y lo vuelve a proponer, o mejor dicho propone los detalles dando importancia a lo práctico. Viscardi comenta que, si consideramos la experiencia literaria, sin duda la Postmodernidad ha sido más duradera, sobre todo en Italia, gracias a la obra de Umberto Eco. Él fue el primero que importó a este país este concepto desde Estados Unidos alcanzando con sus novelas y en particular con *Il nome della rosa* (1980)¹⁹⁷ un público vastísimo, nacional e internacional. Es con Eco, por lo tanto, con quien el debate sobre *lo Posmoderno* ha llegado a un público muy amplio y a este escritor a quien se debe el esfuerzo de una definición del fenómeno. Él ha considerado lo Posmoderno no solo como un movimiento específico de la historia de la cultura, sino como una condición recurrente. Este autor italiano leyó en la historia artística un regreso periódico, después de épocas de experimentación inevitablemente destructivas, de las formas utilizadas en el pasado, produciéndose esta recuperación de las formas precedentes casi siempre en clave irónica, véase por ejemplo Giambattista Marino en el Barroco y Guido Gozzano entre el Futurismo y las Vanguardias. Barbara Viscardi comenta que Eco ha resumido este carácter cíclico como la necesidad de volver a apoderarse de la palabra después del triunfo de la crítica y de la destrucción para no quedarse en silencio. Cuando el artista

¹⁹⁵ Barbara Viscardi, «Eco e il post-moderno» en *Coscienza* 27, (2011). www.meic.net/allegati/files/2011/03/16986.pdf. (Acceso el dieciseis de enero 2018).

¹⁹⁶ Vid. Apartado 1.2. *La España posmoderna*, 72-90.

¹⁹⁷ Umberto Eco, *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani, 1980).

italo-argentino Lucio Fontana propuso el corte del lienzo para ir más allá, cada posibilidad de expresión quedaba negada: para recuperar la palabra los creadores han recurrido a distintas estrategias. Sobre las características de esta forma artística, Eco trabajó en varios textos. El primero es un ensayo de 1999 basado en la transcripción de una ponencia que había impartido en Forlì durante la cual planteó cuatro elementos para definir una obra postmoderna: *metanarratividad*, *citacionismo*, *doble codificación* e *ironía intertextual*. Estos elementos están explorados en las obras del mismo Eco, siendo *Il nome della rosa* la primera novela postmoderna en la que trató los cuatro aspectos que se mencionan a continuación.

La *metanarratività* è caratteristica presente in quasi tutte le opere postmoderne. Di per sé non è un'invenzione originale, l'esempio di Manzoni basti per tutti, ma gli autori postmoderni ne fanno un espediente ironico, la potenziano moltiplicandone gli effetti. Ne *Il nome della rosa* Eco avvisa i lettori che il suo testo è il frutto del ritrovamento di un libro, che a sua volta era la traduzione di un altro libro, che riproduceva il contenuto di un manoscritto. [...] che sottolinea la consapevolezza dell'autore e del lettore di trovarsi di fronte a una situazione nota e autorevolmente nota, ma nel contempo usa l'espediente moltiplicandolo più volte, come in un gioco di matrioske. Con l'ulteriore interpretazione data da Eco con il suo romanzo, le versioni diventano quattro, il testo perciò si nasconde, è un testo che non è produzione diretta dell'autore, ma che gli consente appunto di nascondersi e giocare sotto molteplici facce, dando luogo a molteplici possibili interpretazioni. L'autore nega il proprio ruolo, nega se stesso, ci chiede implicitamente di non leggere il romanzo ricercandone la chiave, di non farci troppe domande sul significato dell'opera. *Citazionismo*. Anche questa tecnica non è originale. I grandi autori della nostra letteratura l'hanno sempre praticata, da Dante a Gozzano. Ma le citazioni in Eco diventano il testo stesso, che risulta proprio un vero tessuto di centinaia di altri testi che il lettore è sfidato a riconoscere. Nella premessa Eco del resto lo dichiara, presentando il suo romanzo come «storia di libri» appunto, non di «miserie quotidiane». [...] Un *citazionismo* dunque complesso, sempre nascosto, mai casuale, che riporta, come suggerisce lo stesso scrittore, ad almeno quattro livelli di possibile senso, quattro come quelli individuati da Dante, anche se diversi nel contenuto. Quello letterale corrisponde ne *Il nome della rosa* al romanzo poliziesco, al giallo. Quello allegorico sono i riferimenti che possiamo trovare alla realtà contemporanea, come le citazioni dei volantini delle Brigate rosse che richiamano una possibile analogia fra questo Medioevo e gli anni di piombo. Quello morale è l'intertestualità: il testo che si legge ne contiene in realtà molti altri, portatori di altre idee. L'ultimo, quello *anagogico*, [...] è vuoto. Come si vede, la caratteristica del postmoderno come dilatazione all'infinito delle possibili verità, fino a negare la praticabilità di interpretazione univoca della storia, trova qui una continua e sottile conferma. [...] *Doppio codificare*. Il nome della rosa si

può considerare una sintesi in chiave degli studi di Eco. Egli, attraversata l'esperienza delle avanguardie, approda agli studi di semiotica, dando a questa nascente disciplina un contributo fondamentale¹⁹⁸.

Viscardi defiende que, desde el comienzo de la novela, a través del personaje de Guglielmo, Eco ha planteado que lo que existe son los signos. Los signos representan el absoluto y no pueden reenviar a significados a pesar de sí mismos sino a diferencias entre ellos (o sea entre signos). La palabra y la escritura son mentiras que se aceptan porque quien lee y quien escribe es consciente del nivel de mentira posible en un texto que en este punto se convierte en un juego compartido entre escritor y lector. Desde 1979, en *Lector in fabula*, Eco propuso la necesidad de un lector modelo, de la posibilidad de realizar distintos niveles de fruición del mismo texto. El lector semántico, que se queda en el primer nivel de comprensión de la obra, encontrará en *Il nome della rosa* una maravillosa novela policial muy bien estructurada. El lector crítico-estético, percibirá lo que está detrás, a pesar del enredo de la historia, y su nivel de percepción será proporcionado a la calidad y a la cantidad de lecturas hechas. Viscardi analiza que en *Le postille* de *Il nome della rosa* Eco vuelve a hablarnos del lector ideal que «está a merced del texto», un texto que quiere ser un instrumento para la transformación del

¹⁹⁸ *Ibid.*, 1-4.

Traducción de la autora: *La metanarratividad* es una característica presente en casi todas las obras postmodernas. No es una invención original en sí, en Italia podemos pensar en Manzoni por ejemplo, pero los autores postmodernos utilizan lo metanarrativo como un expediente irónico, potenciando así sus efectos. [...] En *Il nome della rosa* Eco avisa a sus lectores que su texto es el fruto del hallazgo de un libro, que a su vez era la traducción de otra obra, que proponía el contenido de un manuscrito [...]. Con este recurso el texto no es una producción directa del propio autor, este esconderse le permite poder utilizar *multifacetas* dando lugar a muchas posibles interpretaciones. El autor niega su propio papel, se niega a sí mismo. Nos pide implícitamente no leer la novela buscando la clave y no hacernos muchas preguntas sobre el significado de la obra. *El Citacionismo*, los grandes autores de la literatura siempre lo han utilizado ya a partir de Dante, pero las citaciones en Eco se convierten en el mismo texto que resulta un tejido de cientos de textos que el lector debería reconocer. Eco en la introducción nos avisa que esta obra es una «historia de libros» no «de miserias cotidianas» [...] Es un citacionismo complejo, siempre escondido, nunca casual, que nos lleva, como sugiere el propio escritor, a al menos cuatro niveles de interpretación, como aquellos señalados por Dante, aunque distintos en el contenido. El nivel literal corresponde en *Il nome della rosa* al género policial. El alegórico afecta a las referencias que podemos encontrar en la realidad contemporánea, como las citaciones de los folletos de las Brigate rosse una posible analogía entre esa Edad Media y los Anni di piombo. El nivel moral corresponde a la intertextualidad: el texto se lee y contiene muchos mensajes que llevan otras ideas. El último, el anagógico, [...] está vacío, es para que el lector ponga lo que desea. Por lo tanto, la característica del postmoderno es una dilatación al infinito de varias posibilidades de interpretación. Eco niega la posibilidad de una interpretación unívoca de la historia y encuentra aquí una confirmación sutil y continua. *La doble codificación: Il nome della rosa* se puede considerar una síntesis de los estudios de Eco. Él vive la experiencia de las vanguardias, llegando a los estudios de la semiótica, y da a esta disciplina una contribución fundamental.

lector. De allí la omnipotencia del escritor que tiene el poder de manipular las palabras y los signos.

Infine, l'ironia intertestuale. Questa mistione di testi, questo rimando continuo avviene sotto la caratteristica dell'ironia, la quale domina le componenti prima evidenziate, instaurando un particolare gioco di rimandi con il lettore, o meglio con i diversi livelli di lettura ai quali ci si può collocare.»¹⁹⁹

A partir del planteamiento de la postmodernidad explorado en *Il nome della rosa* nos parece oportuno tratar parte de la narrativa italiana de los años ochenta y noventa con una particular atención a aquellas autoras que pertenecen a la llamada *época postmoderna*. A este propósito, Remo Ceserani²⁰⁰ afirma que la Postmodernidad no es un estilo, sino una condición histórica, en la que pueden estar algunas variaciones de estilo. Para el ensayista se ha producido un *pastiche*, una mezcla de géneros de formas del lenguaje. La obra posmoderna está caracterizada por un intercambio de códigos: del código literario, por ejemplo, con el fílmico, el fotográfico y el figurativo. Y aunque no tenga una poética propia, el autor postmoderno hace suyas algunas temáticas: la fragmentación del individuo, un individuo débil, la globalización y la falta de profundidad histórica de hecho, se habla de «crisis de historicidad».

A todo ello se unió la situación social, histórica y política de la Italia de los años ochenta, la cual sin duda influyó sobre la literatura de esa época. A tal propósito nos parece interesante mencionar el estudio de Cecilia Ghidotti sobre la narrativa italiana de finales de los años setenta, en el que comenta lo siguiente:

Si è già fatto cenno al fatto che il romanzo intende indagare, nel terzo movimento in particolare, il periodo di passaggio tra anni settanta e ottanta, visto alla luce dell'emersione di fenomeni di spettacolarizzazione della vita quotidiana e di totale abbandono dell'attività politica che corrispondono, cronologicamente, all'emersione delle reti televisive commerciali. Fase in cui si sono dispiagate dinamiche politiche, sociali, economiche e culturali che avrebbero influenzato la vita del paese nel corso degli anni successivi;

¹⁹⁹ *Ibid.*, 4,5.

Traducción de la autora: «El último aspecto de la novela posmoderna explorado por Eco es la ironía intertextual. Esta mezcla de textos ocurre con la característica de la ironía, que domina todos los componentes evidenciados antes instaurando un juego de vueltas con el lector, o mejor dicho distintos niveles de lecturas.»

²⁰⁰ Remo Ceserani, *Raccontare il posmoderno* (Torino: Bollati-Boringhieri, 1997), 89.

periodo di una lunga e profonda frattura, momento conclusivo del processo di mutazione antropologica che avrebbe consegnato l'Italia - lo statuto morale del paese - ad uno stato di irreparabile decadenza, gli anni ottanta sono, nell'accezione comune, il decennio del riflusso, del venir meno delle aspirazioni rivoluzionarie del '68-'77, della diffusione dell'eroina, dell'ostentazione di stili di vita basati sulla ricchezza e sull'apparenza, dell'individualismo, della ristrutturazione delle strutture di produzione in direzione della progressiva emarginazione della classe operaia che, fino a quel momento, aveva rivestito un ruolo centrale nella società. Dal punto di vista delle interpretazioni storiografiche convivono, a proposito degli anni ottanta due valutazioni antitetiche: l'una che privilegia la lente della frattura ed è di segno negativo, l'altra maggiormente incline a sottolineare prospettive di continuità. In *Autobiografia di una Repubblica* Crainz²⁰¹ si è chiesto: «Quando è iniziato il processo che ha portato alla “volgarità dell'Italia dei nostri anni [...] la volgarità di un ‘populismo senza regole’?»» ed ha concluso che la mutazione va collocata proprio negli anni ottanta quando si è registrato un brusco calo della partecipazione alla vita politica: «non la paura di una democrazia ancora sconosciuta, dunque, e ancor meno ascendenze ottocentesche, ma il disincanto per il degenerare del “sistema dei partiti” sembra alimentare i processi successivi». Al contrario, secondo Paul Ginsborg²⁰², gli anni ottanta possono essere intesi in una chiave meno pessimista, in particolare per quanto riguarda le acquisizioni legislative ottenute nell'ambito dei diritti civili, dell'istruzione femminile, dell'associazionismo²⁰³.

Los nombres de los autores italianos que destacan en esta época son Vincenzo Consolo (1933-2012), que se interroga sobre la posición del intelectual con respecto a la historia utilizando una estructura narrativa irregular y difícil en *Lunaria* (1985) y en

²⁰¹ Guido Crainz, *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale* (Donzelli: Roma, 2009), 12.

²⁰² Paul Ginsborg *L'Italia del tempo presente, Famiglia, società civile, Stato, 1980-1996* (Einaudi: Torino, 1998), 183-184.

²⁰³ Ghidotti *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, 220-221.

Traducción de la autora: La narrativa de esta época pretende investigar sobre el paso de los años setenta a los ochenta o “decenio del reflujo”, cuando empieza un periodo de decadencia debido a distintas razones: a la falta de las aspiraciones revolucionarias de los años del 68 y del 77, a la difusión de la heroína, a la ostentación de estilos de vida basados en la riqueza, en el parecer, en el individualismo y en la marginación de la clase obrera que hasta aquel momento había desempeñado un papel fundamental en la sociedad y al difundirse de las televisiones comerciales. Sobre los años ochenta conviven dos evaluaciones historiográficas antitéticas: una que elige la fractura con la década anterior evidenciando los aspectos negativos, otra que evidencia perspectivas de continuidad y lleva una actitud sin duda más positiva. En *Autobiografia di una Repubblica* Crainz se preguntó: ¿Cuándo ha empezado el proceso de un procedimiento que nos ha traído a la vulgaridad de la Italia de nuestros años [...] la vulgaridad de un populismo sin reglas? Llega a la conclusión de que la mutación debe adscribirse sobre todo a los años ochenta cuando se ha registrado una falta de interés en la participación en la vida política debido al desencanto producido por la degeneración de los partidos políticos. Al contrario, para Paul Ginsborg -los años ochenta se pueden entender en una clave menos pesimista en particular para las adquisiciones legislativas conseguidas en el marco de los derechos civiles de la instrucción femenina y del asociacionismo.

Pantalica (1988); Gesualdo Bufalino (1920-1996) cuya prosa muy refinada privilegia el uso de la metáfora, en *Dicerie dell' untore* (1981), *Argo* (1984), *L'uomo invaso* (1986), *Le menzogne della mezzanotte* (1986); Dacia Maraini (1936-) que trata la condición de la mujer y sus contradicciones introduciendo en los años setenta una corriente de literatura feminista en *Memoria di una ladra* (1972), *Donna in guerra* (1975), *Mangiarmi pure* (1978), y *Lettere a Marina* (1981); Oriana Fallaci (1929-2006), que con *Lettera a un bambino mai nato* (1975) que explora el tema del aborto, de la familia y del amor; y finalmente Sebastiano Vassalli (1941-2015), quien concentra su atención en los marginados presentando una visión nihilista de la historia, destacando entre sus obras de los años ochenta *Mareblù* (1982), *La notte della cometa*, biografía de Dino Campana²⁰⁴, *L'alcolva elettrica* (1986) *L'oro del mondo* (1987) y *La chimera* (1990).

El historiador de la literatura italiana Carnero²⁰⁵ señala también la tendencia por parte de muchos escritores a explorar los lenguajes típicos de las nuevas generaciones. A este grupo pertenecen: Aldo Busi (1948-), Andrea De Carlo (1952-), Daniele Del Giudice (1949-), Pier Vittorio Tondelli (1955-), Alessandro Baricco (1958-), Enrico Brizzi (1974-). Se nota una mutua influencia entre literatura y medios de comunicación. Muchos autores manifiestan una particular soltura entre el cine, la televisión y otros medios como el cómic. Un autor emblemático de esta tendencia es Alessandro Baricco. Sus primeras novelas *Castelli di Rabbia* (1991) y *Oceano, mare* (1993) están marcadas por el gusto de la fabulación antigua muy cercana a la oralidad, y por la cultura musical y literaria de tipo clásico. En el mismo tiempo Baricco se afirmó como personaje televisivo conduciendo «Pickwick», un plató sobre libros. Además, se interesó por la *pop culture* en los periódicos, volvió a escribir la *Iliade* en un lenguaje contemporáneo y rodó una película sobre Beethoven. Su eclecticismo nace de una familiaridad con todos estos lenguajes a los que añade sus habilidades de narrador. Su misión parece resumirse en el mostrar los enredos entre la herencia cultural y el presente siguiendo los ritmos, la lengua y la fotogenia que los nuevos medios piden.

²⁰⁴ Dino Campana: uno de los poetas más importantes del siglo XX italiano, ha sido considerado el único poeta maldito italiano debido a la sombra trágica que cubrió su vida bajo el sino de la locura. Su único libro es *Canti Orfici* obra que abre nuevos caminos para la lírica italiana del siglo anterior.

²⁰⁵ Roberto Carnero, *La nuova narrativa italiana dagli anni ottanta ad oggi* (Milano: Principato, 2009).

El mismo Eco fue apasionado del género narrativo de los cómics, de hecho, se interesó en la publicación en Italia de algunos de los grandes autores internacionales. El género narrativo de los cómics está en la base de uno de sus ensayos dedicado a la comunicación: *Apocalittici e integrati* (1964). En este libro el autor italiano defendió la tesis de que el cómic es un medio de comunicación que tiene una amplia difusión, así como la televisión, la radio y la prensa y añade que tuvo su evolución como género. Efectivamente, a lo largo de los años, este género se ha ido afirmando en la sociedad y ha desarrollado una técnica y un lenguaje propio. En distintas ocasiones Umberto Eco se ha divertido en introducir en sus novelas a «iconos» de la historia del cómic o citas de algunas historias del cómic. Se trata de apariciones de pocas líneas, figuras y situaciones matizadas en el trasfondo de la narración, pero fácilmente visibles para los aficionados del género. En la novela *L'isola del giorno prima* (1994) Umberto Eco insertó un pequeño cameo dedicado al cómic. Se trata del personaje de Corto Maltés que vive en un tiempo narrativo que no es el suyo y que se remonta a cientos años antes.

Los cómics acompañados por la búsqueda de un lenguaje y que por esto incluye neologismos, referencias cinematográficas y musicales, y de los videoclips, son el hilo conductor de la narrativa de Pier Vittorio Tondelli (1955-), Enrico Brizzi (1974-), Silvia Ballestra (1969-) y Giuseppe Culicchia (1965-). Para todos estos autores la palabra escrita es el medio privilegiado que reclama su poder en la cultura de las imágenes y la cultura electrónica, y el empleo de formas literarias más clásicas parece confirmar esta actitud por parte de estos escritores.

A finales de los años noventa destaca otra corriente literaria, la de los autores apodados «caníbales». Este apodo deriva de la recopilación de los cuentos *Gioventù cannibale* (1996), autores de historias *trash* que utilizan un lenguaje truculento y citan elementos de la cultura pop como películas, cómics y videoclips. Los críticos comentaron que esta forma de narrar seguía el género *noir* y luego le pusieron el término *pulp* con una acepción posmoderna en referencia a la película de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994). Este nuevo género explora un realismo feroz, la hibridación de géneros literarios cultos y populares de la cultura *pop* y de las vanguardias. El *pulp* italiano ha sido un fenómeno que se ha desarrollado contemporáneamente al *Avantpop* estadounidense, pero en absoluta autonomía con respecto a ello.

Los años noventa ven también la afirmación de nombres femeninos que han abordado distintos temas desde lo político a lo más íntimo, sobre la condición de la mujer en la sociedad actual. Es el caso de Oriana Fallaci, Elena Ferrante y Margaret Mazzantini. En 1990 se publicó la novela *Insciallah* de Oriana Fallaci, donde la escritora une temas de política internacional con el cuento. El libro relata los acontecimientos de las tropas italianas en Beirut en 1983 en el ámbito de las Fuerzas Multinacionales en Líbano donde Fallaci había sido acreditada por el ministro de defensa Spadolini. El libro se abre con el cuento del doble atentado suicida de los Kamikaze islámicos contra los cuarteles estadounidenses y franceses que causó 299 muertos entre los soldados. Ésta fue la última vez que Fallaci trabajó como enviada de guerra. Después del libro *Insciallah*, la escritora se fue a vivir a Nueva York donde se dedicó a escribir un libro durante casi diez años. Este largo trabajo fue interrumpido por los atentados en Estados Unidos de septiembre de 2001. Sus libros y artículos sobre los hechos del once de septiembre han provocado elogios y contestaciones en el marco de la opinión pública. A través de ellos, la escritora denunció la decadencia de la cultura occidental que, amenazada por el fundamentalismo islámico, es incapaz de defenderse. Fallaci consideraba que la presión ejercitada en los últimos años por la emigración islámica hacia Europa e Italia en particular, corroboraba su tesis. Para ella estaríamos asistiendo a un planificado intento por parte del mundo musulmán de “islamizar” el Occidente (la así llamada teoría de *Eurabia*)²⁰⁶.

Los años noventa, entre otras cosas, se abren con un caso curioso en la literatura italiana: en 1992 salió a la prensa *L'amore molesto* por la misteriosa Elena Ferrante. Esta escritora o escritor ha elegido publicar sus libros bajo el anonimato utilizando presumiblemente un seudónimo.

El misterio es parte integrante de su biografía en cuanto es una escritora/escritor que vive en la condición de fantasma. Nadie le o la conoce, excepto sus editores que mantienen el secreto absoluto sobre su identidad. Elena Ferrante parece ser un seudónimo que evoca el nombre de Elsa Morante, escritora partenopea muy

²⁰⁶ «Eurabia: es un neologismo enmarcado en una teoría geopolítica que ve a una Europa que se va arabizando, a raíz de la inmigración musulmana, según la previsión de Oriana Fallaci. La escritora con este término indica una Europa que está cayendo en las manos de los árabes». Franco Cardini, «Avvenire», *Agorá* 3 aprile 2004, 24.

apreciada por la autora, y el apellido de sus editores, los Ferri. Aunque en una entrevista realizada por Paolo Di Stefano del *Corriere de la Sera*²⁰⁷ la escritora dice que este juego de aliteración es pura fantasía y que no tiene nada que ver con ellos. Todas las entrevistas han sido realizadas por correo electrónico, nunca fue a recoger premios literarios y tampoco en ninguna ocasión fueron publicadas sus fotos. Muy poco sabemos sobre su vida, pero lo que es seguro es que tiene un vínculo muy fuerte con la ciudad de Nápoles, lugar donde nació en 1943 y que aparece en sus novelas como telón de fondo donde se desarrollan sus historias. Se licenció en Literatura clásica, vivió un tiempo en Grecia y ahora parece que vive en Turín. Su primera novela, *L'amore molesto*, fue objeto de la homónima película de Mario Martone en 1995. El libro es un *thriller* psicológico y un melodrama, un retrato de mujer y de la ciudad de Nápoles que en este caso es otra protagonista de la obra. La autora aborda el malestar existencial y la difícil relación entre madre e hija. Delia, el personaje principal, recuerda su infancia y adolescencia, y vive la difícil relación con los hombres del sur de Italia que consideran a la mujer exclusivamente en un plano sexual, relacionándola con la reproducción y las tareas domésticas.

Estos son también los años en los que Margaret Mazzantini ha publicado su primera novela *Il catino di zinco* (1994). El libro se centra sobre los hechos de una mujer que vivió a finales del siglo XVIII y que logró mantener su independencia interior con coraje. Antenora, la protagonista, aun viviendo una existencia muy sacrificada, ejercita un indiscutible matriarcado, sus valores y sentidos fuertes le permitirán vivir los tiempos de guerras y dictaduras y la época de la reconstrucción sin desanimarse nunca. Tras su muerte, su nieta, una mujer de otra generación relata su historia. Se trata de una novela intensa que describe a una mujer capaz de ser ella misma en todas las ocasiones a pesar de las hostilidades del mundo y de la historia. Antenora es muy fascista, muy religiosa, pero esconde en un cajón el libro *Porci con le ali* para vivir libremente su sexualidad porque en este sentido su marido es muy poco atento. Una mujer fuerte e irónica pero muy dura hacia sus propias debilidades y las de los demás. Solo con la enfermedad de su cónyuge parece ser más tolerante, pero tras su muerte empieza a llevar otra vez su coraza de desencanto y frialdad que la acompañarán hasta la tumba.

²⁰⁷ Paolo Di Stefano, «Ferrante: felice di non esserci», *Corriere della Sera El club della Lettura*, 17 marzo de 2016, <http://lettura.corriere.it/news/ferrante-felice-di-non-esserci/>. (Acceso el uno de junio de 2016).

Para entender el pensamiento literario del final de esa época y sobre todo del comienzo del nuevo siglo, fueron fundamentales los acontecimientos históricos y políticos que marcaron la década de los noventa. El periodista Biagio Riccio (2017)²⁰⁸ visualizó la situación de la Italia de los años noventa, con la imagen de la publicidad del Amaro Ramazzotti: *Una Milano da bere (Un Milán para beber)*, muy popular a finales de los ochenta. Según su manera de ver, este eslogan es muy apropiado para representar la sociedad milanesa de la época. La banda sonora de *Birdland* sugería al espectador un ritmo ligero y despreocupado y las imágenes se referían a un día cualquiera en Milán. Como decía la voz en off durante la publicidad «Milano è una città che rinasce ogni mattina, pulsa come un cuore; Milano è positiva, ottimista, efficiente; Milano è da vivere, sognare e godere»²⁰⁹. Riccio comenta que esta publicidad era la descripción del arribismo, de la forma de vivir de los personajes del espectáculo que frecuentaban los mejores clubs de la ciudad que era y sigue siendo la capital de la economía italiana. En aquella época el periodista evidenció que:

Si apprezzava nella scala sociale solo chi aveva un opulento conto in banca, chi aveva amicizie con manager di aziende o membri di consigli di amministrazione, che al lavoro sodo, preferivano gli happy hours, con cene fredde e succulente consumate in bar e ritrovi. Imperavano imponenti e raffinatissime sfilate di moda: chi veniva invitato era segno che contava nell'ambiente ²¹⁰.

Riccio añade que este *spot* fue precavido y profético también por otra razón: con ello se daba una clara precepción de una ciudad que vivía más allá de sus posibilidades, su riqueza era ficticia, no el resultado de una economía concreta, real y productiva. Se escondía un ahorro fruto del fraude, se cobraba ilegalmente dinero por la Administración pública, dinero que fue llamado *tangente*.

²⁰⁸ Biagio Riccio, «La Milano da bere: 25 anni da Tangentopoli e Mani pulite», *Liberio Pensiero*, revista digital, 12 de junio de 2017, www.liberopensiero.eu > Blog > Liberi Pensieri. (Acceso el veinte de enero de 2018).

²⁰⁹ *Ibid.*, 5.

(Traducción de la autora): «Milán es una ciudad que renace cada día y pulsa como un corazón, Milán es positivo, optimista, eficiente, Milán es para vivir, soñar y disfrutar».

²¹⁰ *Ibid.*, 2,3.

Traducción de la autora: se apreciaba en la escala social solo quien tenía una cuenta corriente opulenta en el banco, quien tenía amistades con ejecutivos de empresas o con miembros de consejos de administración, que al trabajo duro prefería las *happy hours*, cenas frías y sabrosas en los bares y los locales nocturnos de la ciudad. Imperaban desfiles de moda muy refinados y solo quien venía invitado contaba en el círculo.

Todo ello generó una época convulsa que se abrió con una serie de encuestas judiciales que pasaron a la historia bajo el nombre de *Mani pulite* (*Manos limpias*). Estas investigaciones acompañaron el escándalo de *Tangentopoli* revelando un sistema fraudulento que afectaba a la política y al empresariado italiano. El impacto mediático y el clima de conmoción de la opinión pública fue muy intenso y marcó el final de la Primera República y el inicio de la Segunda República: partidos políticos como la DC se soltaron mientras el PDS se redimensionó en su mayoría, Silvio Berlusconi salió a la arena política y fundó el partido *Forza Italia* en 1994. Este triste cambio en la historia italiana comenzó cuando el 17 de febrero de 1992 el fiscal Antonio Di Pietro detuvo a Mario Chiesa, ingeniero y miembro del PSI que había cobrado dinero ilegalmente por parte de un pequeño empresario de una empresa de limpieza. El escándalo empezó en Milán para extenderse a todas las ciudades italianas y afectó a distintos partidos políticos y varias empresas. Tras las elecciones del mismo año que vieron una desconfianza general marcada por una alta abstención por parte de los electores, la opinión pública se alineó con los magistrados que habían impulsado la encuesta. El fiscal Antonio Di Pietro fue muy popular en esos años alcanzando una popularidad del 80%²¹¹.

1992 fue marcado también por otros acontecimientos dramáticos después de las elecciones políticas: las matanzas de dos jueces, dos héroes nacionales, Giovanni Falcone y Paolo Borsellino. Ambos luchaban desde hacía años duramente contra la organización mafiosa, con el maxi proceso de 1987 detuvieron a 475 mafiosos. En realidad, esta gran victoria representó también su condena de muerte. El 23 de mayo de 1992 a causa de un atentado espectacular el coche de Falcone explotó en la autopista que conecta Palermo y Trapani (Sicilia), 500 kilos de tritol quitaron la vida a Falcone, a su mujer, a la fiscal Francesca Morvillo y a tres agentes de la escolta. Cuando Falcone murió, Paolo Borsellino entendió que no le quedaba mucho tiempo. Lo comentó en algunas entrevistas: «Devo fare in fretta perche adesso tocca a me»²¹². El 19 de julio del

²¹¹ Paola Pollo, «L'ex PM ha superato la soglia dell'eroe È inattaccabile: 8 su 10 lo sostengono» en *Corriere Della Sera*, 11 diciembre, 1996, http://archiviostorico.corriere.it/1996/dicembre/11/superato_soglia_dell_eroe_inattaccabile_co_0_96121114618.shtml. (Acceso el catorce de marzo de 2018).

²¹² Andrea Saviano, «Devo fare in fretta perché adesso tocca a me» en Linea press, 11 de julio de 2016, <https://www.lineapress.it> › Cultura. (Acceso el catorce de marzo de 2018).

mismo año, un coche-bomba estalló en via Amelio en Palermo, mientras Paolo Borsellino estaba yendo a ver a su madre.

El magistrado murió con todos sus hombres de la escolta. Pocos días antes había declarado:

Non sono né un eroe né un Kamikaze, ma una persona come tante altre. Temo la fine perché la vedo come una cosa misteriosa, non so quello che succederà nell'aldilà. Ma l'importante è che sia il coraggio a prendere il sopravvento... Se non fosse per il dolore di lasciare la mia famiglia, potrei anche morire sereno²¹³.



Estos acontecimientos dramáticos y la inestabilidad política de la Segunda República provocaron una situación de desconfianza general que marcó sin duda el pensamiento y la literatura italiana de la época. A partir de este clima de inestabilidad surgió por parte de algunos escritores, así como Domenico Starnone (1943-), Giuseppe Culicchia (1965-), Giorgio Vasta (1970-), Silvia Ballestra (1969-), o Luca Rastello (1961-), un interés hacia los acontecimientos históricos sobre todo la década de los

²¹³ Francesco Accardo, «Strage di via D'Amelio. Palermo ricorda il giudice Borsellino a 19 anni dalla sua morte», Redazione Palermo Mania.it: 1 luglio 1992/ 19 luglio 2011, (uno de julio de 2011), <https://www.palermomania.it/...e.../non-sono-ne-un-eroe-ne-un-kamikaze-ma-una-per>. (Acceso el catorce de marzo de 2018).

«No soy ni un héroe ni un Kamikaze, sino una persona como muchas. Me da miedo el fin porque lo veo como algo misterioso, no sé lo que pasará en el más allá. Pero es fundamental que sea el coraje a prevalecer. Si no fuera por el dolor de dejar a mi familia podría morir tranquilo» (Traducción de la autora).

setentas y hacia la realidad. A estos intereses se une el empeño ético del escritor en lo social, piénsense por ejemplo en Concita De Gregorio (1963-) y Roberto Saviano (1979-). Si consideramos el renovado interés hacia la historia, Remo Ceserani ha resaltado que el género histórico siempre ha sido parte integrante de nuestra literatura a partir del romanticismo hasta llegar a la modernidad²¹⁴. A tal propósito Ghidotti comenta que esta disposición por parte de los escritores contemporáneos hacia el género histórico es debido a su deseo de explicar el inestable equilibrio entre pasado, presente y futuro y se puede extender a buena parte de la literatura contemporánea en general, no solo a la italiana. Para indicar las obras de los escritores italianos de la primera década del siglo XXI que abordaban estos asuntos, se utilizó la locución de *anni zero* (años cero). Esta locución empezó a difundirse después de 2010, para indicar no solo los temas sino la cualidad literaria de las obras actuales.

Por su parte Chiara Dell'Acqua²¹⁵ ha comentado que el nuevo siglo se abre con unas consideraciones muy duras por parte de los críticos. Giulio Ferroni²¹⁶ fue el primero en legitimar esta expresión para indicar la década del tercer milenio.²¹⁷ El ensayista denunció la falta total de «resistencia intelectual» en la Italia actual y comentó: «Oggi assistiamo al paradosso di una letteratura che si moltiplica e

²¹⁴ Remo Ceserani, «Cinque domande sul ritorno al passato», en Vittorio Spinazzola *Tirature 91* (Torino: Einaudi, 1991), 25-36.

²¹⁵ Chiara Dell'Acqua, «Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero di Giulio Ferroni», *La letteratura italiana e il ruolo degli scrittori*, (11 de noviembre de 2010), www.sulromanzo.it › Blogv. (Acceso el diez de enero de 2018).

²¹⁶ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Bari: La Terza, 2009).

²¹⁷ Ghidotti, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, 5-8.

La autora menciona que este análisis se debe al colectivo de los Wu Ming. Ya a partir de la Segunda República, en 1993 hasta el año 2008, 2009, el *Memorandum* del *New Italian Epic* propuesto por el escritor Wu Ming I (seudónimo de Roberto Bui y fundador de los Wu Ming constituido por un colectivo de escritores de Bolonia que antes pertenecían al *Luther Blisset Project*) analizaba a través de un grupo de autores las obras italianas escritas a lo largo de los últimos quince años intentando resaltar los rasgos comunes. En este manifiesto el colectivo comentaba que estaba empezando una nueva etapa en la literatura contemporánea que superaba el posmodernismo. El colectivo de Wu Ming no solo evidenciaba la complejidad del periodo, sino que el realismo estaba unido a una actitud popular, típico de una sociedad donde prevalece la cultura de los mass media. A pesar de su complejidad y de los rasgos *pop* algunas obras se han convertido en best sellers véase por ejemplo *Romanzo Criminale* (2002) de Giancarlo De Cataldo, *L'ottava vibrazione* (2008) de Ottavio Lucarelli y el más conocido a nivel mundial *Gomorra* (2006) de Roberto Saviano. Justo durante este periodo el Wu Ming, para indicar la década con la que empezaba el tercer milenio, empezó a utilizar la locución *años cero* en lugar de la expresión *últimos años*, aunque fue con el crítico Giulio Ferroni que esta expresión se difundió y se afirmó en los estudios que abordaban este tema.

contemporaneamente arretra, assediata dall'impero dei media, dalla vacuità della comunicazione, dalla degradazione del linguaggio e della vita civile.»²¹⁸

Dell'Acqua ha comentado que, según la manera de ver de Ferroni, muchos han sido los libros publicados en la última década, si bien se trata de libros mediocres considerados por parte de la crítica y del público como obras maestras. Para el ensayista estas obras son el fruto de una propaganda editorial y no de una cultura crítica, que desgraciadamente está desapareciendo. Si nos fijamos en los que él llama “nuevos escritores” vemos enseguida que se trata sobre todo de políticos, cantantes o presentadores de programas de televisión que gracias a la velocidad de la escritura actual debida al uso de las nuevas tecnologías pueden desahogar en la literatura su necesidad narcisista de «presumir». Esta disposición encuentra su cumbre en los festivales y en los premios. Sin olvidar el género *noir* que produce novelas en serie con el pretexto de enseñar los males de Italia y transformar la violencia y las tramas criminales en un consumo repetitivo de lo inevitable. El crítico ha indicado que esta disposición está representada por Paolo Giordano galardonado por el Premio Strega 2008, por el libro *La solitudine dei numeri primi*, y Margaret Mazzantini, premio Campiello 2009 con la novela *Venuti al mondo*. Ferroni ha explicado que el libro de Giordano goza de un título eficaz que no promete nada al lector. Efectivamente a lo largo de la narración, no se habla nunca de temas científicos, mientras que la novela de Mazzantini ofrece una historia previsible sobre el drama de Bosnia con una forma de narrar descuidada e impregnada de falsas ilusiones. En líneas generales en Italia, la novela actual está sometida a los medios de comunicación y por lo tanto resulta inadecuada para representar el presente. Por ello para Ferroni hay dos posibles recorridos validos que puede seguir el narrador: el cuento y la auto-ficción.

Aunque el cuento no es un género querido por los editores, resulta ser la forma más adecuada para expresar la fragmentariedad y la pluralidad de lo real, la única en grado de ofrecer una respuesta crítica más adecuada a la agresión mediática en acto, a través de la recuperación estilística y de la búsqueda lingüística. Sebastiano Vassalli,

²¹⁸ Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, 110.

«asistimos a la paradoja de una literatura que se multiplica y al mismo tiempo retrocede, asediada por el imperio de los mas media, por la vacuidad de la comunicación, por la degradación del lenguaje y de la vida civil» (traducción de la autora).

con *Dio, il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008), y Antonio Tabucchi con *Il tempo invecchia in fretta* (2009) siguen esta dirección. Mientras la auto-ficción representa aquella escritura en la que el yo narrador no es autobiográfico del todo, pero tampoco es ficticio y cuyo modelo más representativo es representado por la *Recherche* de Proust. Ferroni ha indicado las obras de tres autores que expresan mejor que otros ese género: Ermanno Cavazzoni en *Storia naturale dei giganti* (2007); *La via* (2008) de Fabrizia Ramondino y Walter Siti en *Il contagio* (2009). Al final de su ensayo invita a sus lectores a reflexionar sobre la siguiente cuestión o sea si existen hoy en día, escritores capaces de interesarse por la búsqueda de lo esencial, en escuchar al mundo y en guiar su destino llegando al alma del lenguaje.

Otro tema importante que en las últimas décadas se está explorando con mayor intensidad a nivel literario, cinematográfico, artístico, social, educativo y académico es el tema de género. De hecho, en Italia entre finales de los años noventa y comienzos del tercer milenio se empieza a producir una serie mayor de obras que a través de personajes femeninos históricos, fantásticos o involucrados en la cotidianidad, abordan el tema de la condición de la mujer. Así mismo, se afirman o se dan a conocer los nombres de nuevas escritoras.

En 1999 Paola Mastrocola (1954-) publicó su primer libro, *La gallina volante*, Premio Calvino en 1999 por la originalidad del tema, Premio Selezione Campiello en 2000. Premio Rapallo Carige por la primera escritora en 2001. La narración es en primera persona y la protagonista es Carla, una profesora de bachillerato, que a pesar de los problemas cotidianos con los que debe enfrentarse, instaura una relación de intensa complicidad con una de sus alumnas, la más inteligente y sensible, con la que compartirá un proyecto loco: lograr que las gallinas de su jardín vuelen. A partir de este proyecto estrafalario, Carla se enterará de algunos problemas que afectan a la chica: su madre le ha abandonado, su padre tiene problemas con el alcohol y ella debe ocuparse de su hermano pequeño.

Por su parte Patrizia Carrano (1946-) en *Illuminata. La storia de Elena Lucrezia Cornaro, la prima donna laureata al mondo* (2002) ha relatado la historia de la primera mujer que logró licenciarse en el mundo: Elena Lucrezia. La historia se desarrolla en la Venecia del siglo XVII, época en la que la mujer tenía dos elecciones: casarse o ser monja. Trata también desde un perfil psicológico el valor de esta mujer

orgullosa y rebelde que abrió un camino nuevo dedicado al conocimiento y al estudio que representa una defensa contra las dificultades de la vida. No falta la pasión silenciosa de esta mujer hacia el erudito árabe 'Umar ibn al-Fàrid que se desarrolla justo por su amor común hacia el saber.

2002 vio también la vuelta de Elena Ferrante, después de diez años de silencio. A partir de esa fecha publicó *I giorni dell' abbandono* (2002), (con una película homónima del director Roberto Faenza en 2005) y *La figlia oscura* (2006). Estas novelas exploran entre otros, el tema de la maternidad. El segundo libro, que se desarrolla en parte en la ciudad de Nápoles, relata las consideraciones de una mujer que deja a sus hijas para seguir su carrera profesional. Sus reflexiones abordan el hecho de si no ser madre hubiera sido una opción mejor para ella. Es un retrato psicológico valiente y moderno de una mujer que se enfrenta con un sur de Italia católico y tradicionalista.

La maternidad y su mito es tratado también por Concita De Gregorio (1963-) en el libro *Una madre lo sa. Tutte le ombre di un amore perfetto* (2006) en el que la autora ha relatado veinte historias verdaderas de mujeres, entre ellas actrices, deportistas y las madres argentinas de la Plaza de Mayo. Todas cuentan las bondades y las dificultades de ser madre. De Gregorio habla de las sombras del amor perfecto- o sea aquel entre madres e hijos- y de los muchos recorridos que existen para acoger a quien llega, a quien no existe. Son maneras distintas y todas sin culpa: maneras que cada una encuentra, algunas dramáticas, otras llenas de alegría. Estas historias son etapas de un viaje entre la alegría y la depresión, el amor y el miedo en un mundo en el que dominan, la mayoría de las veces, los convencionalismos.

Temas sobre el ser femenino, pero en clave totalmente fantástica se exploran en la novela de Laura Pugno (1970-) *Sirene* (2007). Luigi Matt, catedrático de la Universidad de Sassari²¹⁹ ha comentado que:

la narrativa italiana moderna ha sempre dimostrato di essere molto poco incline a coltivare i vari generi del fantastico. Le pur notevoli opere scritte da

²¹⁹ Luigi Matt, «Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno», Treccani enciclopedia 2007, www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html. (Acceso, el veintiocho de enero de 2018).

alcuni maestri novecenteschi, come ad esempio Landolfi, Calvino o Buzzati, non fanno sistema ma si limitano a costituire episodi autonomi ²²⁰.

Esto se debe, según su manera de ver, a una falta de atención por parte de la crítica cuando se trata de historias de entretenimiento. El catedrático, a lo largo de su ensayo comenta que los efectos de esta actitud son evidentes si se considera la literatura italiana de los últimos treinta años. Para Matt no hay duda alguna de que los escasos narradores que se dedican a lo fantástico aparecen en la mayoría de los casos sin ambiciones e incapaces de dar vida a textos que pertenezcan por derecho propio al sector de la literatura propiamente dicha. Laura Pugno es una de las excepciones más representativas. En *Sirene* la autora trata la condición de la mujer en clave psicológica utilizando el mito y elementos de la literatura clásica. Matt comenta que se habla de «la degradación del mito», de «una distopia». En cada página aparece el sentido de «descomposición» que no deja espacio a imágenes positivas por lo tanto la prosa es esencial y por parte de los personajes hay una falta de evasión y de salvación. Lo que domina cada fase de la vida es el vacío. Es un libro apasionado y al mismo tiempo desesperado: Pugno vuelve a leer el arquetipo de la sirena inspeccionando los confines del mito, modelando un refinado «manga literario» rico en sugerencias «visionarias y perturbadoras».

La falta de esperanza y de lo trascendente, así como la presencia de elementos perturbadores también son el hilo conductor de la obra de Elena Ferrante, que en 2011 publicó con gran éxito en Italia y al extranjero, la saga *L'amica geniale*, traducido al español con el título *La amiga estupenda* en 2012, es el primer volumen de la saga *Dos amigas*. Los siguientes volúmenes son: *Storia del nuovo cognome* en 2012²²¹, *Storia di chi fugge e di chi resta* 2013 ²²²y el cuarto y último volumen *Storia della bambina perduta* 2014²²³. Junto a los rasgos comunes de sus novelas que exploraremos más adelante, Ferrante relata el cambio histórico, social y económico que tuvo lugar en Italia en los últimos sesenta años a través de la amistad entre dos mujeres: Elena Greco –

²²⁰ «la narrativa italiana contemporánea ha estado poco dispuesta a cultivar los varios géneros de lo fantástico. Las obras de indiscutible valor de algunos maestros del siglo XX, como por ejemplo Landolfi, Calvino o Buzzati, no constituyen un sistema, sino que se limitan a ser episodios esporádicos» (traducción de la autora).

²²¹ Elena Ferrante, *Un mal nombre*. Traducido por Celia Filipetto (Barcelona: Lumen, 2013).

²²² Elena Ferrante, *Las deudas del cuerpo*. Traducido por Celia Filipetto (Barcelona: Lumen, 2014).

²²³ Elena Ferrante, *La niña perdida*. Traducido por Celia Filipetto (Barcelona: Lumen, 2015).

Lenù'— y Raffaella —Lila—. El telón de fondo es un barrio pobre y degradado de la ciudad de Nápoles de los años cincuenta. La historia empieza con la desaparición de Lila a los sesenta y seis años. Elena Greco es la voz narrativa que comienza a contar su infancia. El acto de escribir es una necesidad que siente después de la terrible noticia de la ausencia de su mejor amiga. El sentido de inestabilidad acompaña toda la narración donde se evidencian los rasgos de las personalidades de las dos amigas que parecen completarse mutuamente. Elena es estudiosa y concienzuda, Lila es impulsiva y osada. También se narran los años del *boom* económico en Italia, las revueltas sociales de 1968, el feminismo y el comunismo militante. Muchos son los personajes presentes en la novela y este coro de voces confiere a la narración una gran fuerza expresiva. Los hombres que acompañan las distintas etapas de la vida de estas dos mujeres son en su mayoría incultos, egoístas y violentos y reflejan una sociedad machista. Todos estos personajes se mueven en su mayoría en la ciudad de Nápoles que no es solo el marco donde se desarrolla la historia, sino que aparece como otra protagonista indiscutible de la narración: una tierra de contrastes, que se revela a través de las sensaciones y reflexiones de las dos amigas. Se trata de un Nápoles relacionado con la sangre, el malestar, la violencia, la camorra y la lucha diaria para contrastarla, con los barrios pobres y grises, pero también con los sitios adinerados que se asoman al mar azul y donde las dos amigas piensan que allí viven los ángeles. A partir de la realidad de Nápoles, Elena Greco, voz narrativa, descubre que el malestar está presente no solo en su barrio, sino también en todas las ciudades de Italia, de Europa y de todo el planeta.

Filar via definitivamente, lontano dalla vita che avevamo sperimentato fin dalla nascita. Insediarsi in territori ben organizzati dove davvero tutto era possibile. Me l'ero battuta infatti ma solo per scoprire nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena ad anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi lo stato vero delle cose²²⁴.

Esta difícil toma de conciencia que logra la narradora de la novela de Ferrante pertenece a una corriente literaria actual, que el periodista Paolo Di Stefano²²⁵,

²²⁴ Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta* (Roma: Ed.E/O, 2013), 19.

²²⁵ Paolo Di Stefano, «Addio Posmoderno. Torna il realismo» en *Corriere della sera* (20 de agosto de 2014), www.corriere.it/.../addio-postmoderno-torna-realismo/. (Acceso uno de febrero de 2018).

partiendo de la tesis del ensayista Romano Luperini, ha llamado el *Nuevo realismo*. Esta nueva corriente literaria nace a raíz de las contradicciones materiales de nuestra época y de la crisis de la idea postmoderna que exista solo el lenguaje. El Nuevo realismo se ha afirmado en Italia entre el gran público con el libro de Roberto Saviano *Gomorra* en 2006. Una obra que ponía su eje un mundo referencial que hasta entonces se había mirado con sospecha, después de un periodo en el que la realidad tenía que escribirse entre comillas. *Gomorra* señalaba que el mundo material existe con sus emociones y sus traumas. La denuncia es la otra faceta de este Nuevo realismo que vuelve a nacer de las cenizas del Postmoderno y a este respecto Di Stefano comenta:

Con Saviano il “bene” e il “male” tornavano a essere percepiti come tali e la marginalità si andava organizzando nella forma della denuncia. Il nome di riferimento è quello di Pasolini [...]. Mentre Pasolini sapeva di poter influenzare la società e sapeva di essere centrale, una sorta di legislatore, i nuovi lavoratori della conoscenza sono degli outsider, dei dilettanti sprovvisti di autorità, che hanno delle reazioni istintive rispetto alla realtà: trovano la loro ragion d’essere nel fatto di rappresentare persone e istanze periferiche che di solito sono dimenticate. [...] Il guaio è quando diventano invece centrali, cioè mediatici, come è successo a Saviano, che da intellettuale delle periferie escluso dai grandi giochi e ricercatore precario che andava in scooter sui luoghi del crimine è diventato un personaggio televisivo. Rischiano allora di perdere tutta la loro efficacia originaria.²²⁶

Al Nuevo realismo pertenecen también obras como *Io vi Maledico* (2013)²²⁷ de Concita De Gregorio y la novela de Umberto Eco *Numero Zero* (2015)²²⁸.

En el caso De Gregorio su libro relata hechos reales, historias de obreros, de jóvenes desempleados, de magistradas que luchan contra la mafia sin el apoyo del gobierno. En esta obra reflexiona sobre la actualidad, la política, la crisis y la situación laboral que generan rabia y desconsuelo entre los ciudadanos. Cada capítulo cuenta una

²²⁶ Con Saviano el “bien” y el “mal” se perciben como tales y lo marginal se va organizando en forma de denuncia, con él vuelve otro concepto que parecía superado o sea el empeño intelectual en la sociedad. [...] El nombre de referencia es el de Pasolini [...]. Pero mientras Pasolini sabía de poder influenciar a la sociedad y de ser “un legislador” los nuevos “trabajadores de conciencia” son outsiders que no tienen la misma autoridad, tienen reacciones instintivas frente a la realidad: encuentran su razón de ser en el hecho de representar a personas y situaciones al borde que normalmente son olvidadas. [...] El problema mayor existe cuando estos escritores se convierten en personajes “centrales” o sea mediáticos. Así como ha ocurrido con Roberto Saviano, que de intelectual de periferia, excluido de los grandes juegos, de investigador universitario becario que iba en escúter a los lugares de los delitos, se ha convertido en un personaje de televisión. Así corren el riesgo de perder toda su eficacia originaria (traducción de la autora).

²²⁷ Concita De Gregorio, *Io vi Maledico* (Torino: Einaudi, 2013).

²²⁸ Umberto Eco, *Numero Zero* (Milano: Bompiani, 2015).

historia distinta de «rabia», son crónicas de las que ha hablado la prensa y el telediario que tienen en común la indignación y la desilusión por parte de los protagonistas hacia las instituciones que ya no pueden hacer nada por ellos. No se trata de antipolítica sino de denuncia de un gran fracaso vivido por los protagonistas que parece no tener solución alguna. De allí surge este sentido de rabia común entre los personajes de las historias y los lectores. De Gregorio (2013) afirma que: «La rabbia nasce dal senso di impotenza, dalla sensazione profonda di non essere ascoltati»²²⁹.

Más complejo es el realismo explorado por Eco en *Numero Zero* que es una novela en los límites entre realidad y ficción. El escritor cuenta una situación social, política y cultural que posiblemente se vive todavía en Italia. El libro se desarrolla en la década de los noventa, concretamente en 1992, en la época de *Tangentopoli*, para volver al pasado entre complots e historia tocando secretos y tragedias de la Italia de posguerra: *Gladio*, la *loggia P2*, el *neofascista golpe Borghese*, la misteriosa muerte de Papa Giovanni Paolo I, entre servicios secretos corruptos, matanzas y pistas falsas. El pretexto de la historia es la realización de un periódico titulado *Domani* que un comendador quiere realizar publicando informaciones de bajo interés moral para chantajear a ricos y pudientes de la ciudad de Milán. La obra denuncia el periodismo basura, pero entre líneas deja entrever una confianza hacia esta profesión. A pesar de eso, Eco ha abordado la relación entre democracia y ciudadanía evidenciando una situación de escepticismo general del país hacia el Estado, los partidos políticos, algunos magistrados, las fuerzas armadas, sus empresarios y sus profesionales. César Antonio Molina comenta que a lo largo de la narración esta atmósfera de desconfianza incluye también:

instituciones seculares, mucho más antiguas que la propia democracia, como es la Iglesia católica. Todos estos estamentos, y muchos más, están salpicados por la corrupción. Una corrupción no legalizada, pero en algunos casos sí “autorizada”. El individuo democrático se siente solo, abandonado, inseguro, desamparado, esquilmado por los impuestos que vuelven a ser su único cordón umbilical con el Estado²³⁰.

²²⁹ Concita De Gregorio, «Io vi maledico», *Lenuovemamme magazine*, www.lenuovemamme.it/io-vi-maledico www. (Acceso el uno de febrero de 18).

²³⁰ Cesar Antonio Molina, «¿Vivimos en la mentira? La caída de la prensa en manos irresponsables es una mordaza para la democracia», *El País*, catorce de abril de 2015, <https://elpais.com> › Babelia. (Acceso el treinta y uno de enero de 2018).

Molina evidencia que el único poder en el que todavía el individuo democrático confía es el cuarto, es decir: la prensa libre, independiente, íntegra, incorruptible. Pero Eco en esta novela nos presenta lo que ocurre cuando los medios de comunicación son cómplices a través de la mentira y del engaño de las manipulaciones de poder, o ellos mismos quieren convertirse en un poder paralelo y cuando los periodistas en lugar de dar a conocer la verdad utilizan la ficción transformando las noticias «en chantajes, extorsiones, rumores, insinuaciones para difamar a personas honorables»²³¹. Molina evidencia la estrecha relación entre periodismo y poder que es el hilo conductor del relato y comenta que Eco nos hace pensar sobre lo que pasa cuando el periodismo libre e independiente, «pilar fundamental de la democracia», se hunde ante los intereses de un propietario rico y déspota, que quiere lograr la cumbre del poder político a través de la manipulación de la información creando un totalitarismo moderno disfrazado de democracia. Todo esto provoca la destrucción del liberalismo. Molina comenta que esta novela podría ser más bien un ensayo sobre la sociedad italiana desde la caída del fascismo hasta la época actual y considera que el lector se da cuenta de que en este libro la ficción mantiene un enlace con la realidad del pasado y del presente y que a veces la realidad puede sobrepasar la ficción. También señala que a través de la obra de Eco el lector puede enterarse de los males de la democracia italiana desde la muerte de Mussolini (1945) hasta el gobierno de Berlusconi, el cual, si bien no está mencionado explícitamente, es un personaje omnipresente, que querría afirmarse como un nuevo dictador. La única esperanza está representada por la prensa que Molina compara con «un faro para iluminar los pecados mortales de los demás y los propios»²³² y que según el autor debe mantener su libertad a toda costa porque sin prensa libre no hay sociedad libre. Con su última novela, Eco se despide de sus lectores dejándonos reflexionar sobre el poder enorme que sigue teniendo la palabra, aunque estemos en una sociedad donde predomina la imagen. Como buen conocedor del oficio del periodismo, de hecho, Eco en los años sesenta había empezado a escribir artículos y ensayos para periódicos por ello podemos llegar a la conclusión que *Numero Zero* es una novela que nace *desde dentro*. El autor declaró en una de sus últimas entrevistas «Desde hace más

²³¹ *Ibíd.*

²³² *Ibíd.*

de diez años tenía esta novela en mi cabeza. Siempre he querido hablar de los problemas del periodismo, y ahora también de internet, donde se puede mentir mucho». ²³³

Otro tema muy actual y problemático que Eco nos ha presentado en su última obra y con el que nos gustaría concluir este apartado es el papel de las mujeres en el periodismo, evidenciando una auténtica discriminación de género. La historia que Eco relata en su última novela no es un caso aislado de los noventa, sino una condición que persiste, aunque en medida menor, también hoy en día. Varela ²³⁴ a tal propósito evidencia que Maia, único personaje femenino de la novela, está en principio destinada a escribir el horóscopo a pesar de sus habilidades y de su voluntad para realizar crónicas. Eco la presenta como a una mujer “correcta” que puede escribir para la prensa rosa. De hecho, a lo largo de la narración, en la redacción Maia sabe remplazar expresiones turbias con palabras que pertenecen a un lenguaje esperado por una mujer. A pesar de estas dificultades, este personaje poco a poco logra afirmar su talento. Todo ello indica el difícil camino que la mujer ha hecho y que sigue haciendo para afirmarse en un sector, el periodístico, que hasta las últimas décadas era de dominio del hombre.

²³³ Carmen Sigüenza, «Número cero», el último latigazo de Umberto Eco contra el mal periodismo», EFE Madrid (20 de febrero de 2016), <https://www.efe.com> › Edición América › Cultura. (Acceso el uno de febrero de 2018).

²³⁴ Milagros Martín Valera, «Umberto Eco reflexiona sobre el periodismo en número cero», Generolibre90 (10 de junio de 2017), <https://generolibresite.wordpress.com/.../umberto-eco-reflexiona>. (Acceso el uno de febrero 2018).

1.5. ¿Qué significa ser mujer en la época actual?

Quizás todavía resulta difícil dar una respuesta a lo que significa ser mujer en la época actual, pregunta que ya se planteó en la segunda mitad del siglo XX el pensador español Julián Marías.

Marías dedicó buena parte de sus estudios a la mujer desde un punto de vista antropológico y filosófico, porque todo lo que tenía que ver con este asunto le había interesado profundamente. De hecho, en la introducción de su segundo trabajo que publicó al comienzo de la década de los ochenta bajo el título *La mujer en el siglo XX* (1980) presentó a sus lectores el recorrido de su planteamiento. Él explica que su primer ensayo *Antropología metafísica* (1970) era el resultado de veinte años de reflexión. Marías partió de la teoría de que: «en el mundo no hay solamente hombres, sino también mujeres, y la vida humana se realiza en dos formas inseparables pero irreducibles: varón y mujer»²³⁵. Marías declaró que había sido testigo de los profundos cambios que en mayor medida habían afectado al mundo occidental y que de estos cambios, según su manera de ver, algunos habían sido «esperanzadores» y otros «amenazadores». Todo ello produjo lo que él llama «crisis de la mujer en el siglo XX»

¿Por qué se habla de crisis? Marías nos explica el significado así:

La palabra crisis tiene la misma raíz que crítica se trata de juicio, juzgar, distinguir. Crisis significa primariamente desorientación. Se está en crisis cuando se está desorientado, cuando no se sabe qué hacer; sobre todo cuando no se sabe qué pensar. O usando una fórmula coloquial de la lengua española, que la filosofía ha usado mucho desde Ortega, “no saber a qué atenerse”, la forma más profunda y radical de saber²³⁶.

Por lo tanto «crisis» equivale a «desorientación» y cuando la última tiene un carácter colectivo, afecta a lo social y no es algo momentáneo, sino que permanece, se puede hablar de crisis. Marías declara que la crisis se produce «cuando no sabemos qué

²³⁵ Julián Marías, *La crisis de la mujer en el siglo XX* (Madrid: Alianza editorial, 1980), 9.

²³⁶ *Ibíd.*, 11.

pensar y por lo tanto nos preguntamos de qué se trata y qué tenemos que hacer»²³⁷. En el siglo XX la mujer se pregunta por sí misma con una mayor intensidad, respecto a las épocas anteriores, cuando las mujeres pensaban saber lo que era ser mujer y parecía ser algo obvio. En cambio, en la época actual la mujer se pregunta a sí misma: «¿Qué quiere decir ser mujer? ¿Qué significación tiene? O mejor dicho ¿Quién es la mujer?»²³⁸. Pero estas preguntas también se las plantea el hombre que está inevitablemente relacionado con ella. Por lo tanto, *la crisis* en la que se encuentra la mujer incluye también al varón.

Según Marías, la desorientación de la mujer se puede explicar porque en el siglo XX asistimos a una afanosa «búsqueda de identidad»²³⁹ y por los importantes cambios que se han producido en la última centuria y que se han tratado en los apartados anteriores²⁴⁰.

Al entrar en la vida, la mujer encontraba ciertas pautas, ciertas normas que regulaban su posible figura y la hacían entrar en un camino ya trazado por la sociedad, al menos en sus líneas generales, y por ese camino seguía cada una de las biografías individuales. Si se quiere emplear otra imagen, acaso más justa, diría que existían cauces por lo que fluía la vida de la mujer. Esto significaba por supuesto presiones. La mujer encontraba de un modo más o menos claro, una situación de falta de libertad. Las mujeres que sentían deseo de innovar, cuya pretensión era en algún sentido inventiva, se encontraban limitadas, constreñidas acaso oprimidas²⁴¹.

Según el pensador español, en el siglo XIX, la mujer empezó a vivir con conciencia y un cierto dramatismo su condición y en esto «hay un elemento de espejismo». Para explicarlo Marías ha utilizado la imagen de la paloma de Kant, si bien, mientras que el filósofo alemán con esta imagen se refería al ser humano en general, Marías la empleó para referirse exclusivamente a la mujer:

La paloma, al volar, siente la resistencia del aire, que es una dificultad, que estorba su vuelo; la paloma no sabe, pero Kant sí, que sin esta resistencia del aire, la paloma no podría volar: es decir se apoya en el aire que le resiste, el

²³⁷ *Ibíd.*, 11.

²³⁸ *Ibíd.*, 12.

²³⁹ *Ibíd.*, 177.

²⁴⁰ *Vid.* Apartados 1.1. *Marco histórico literario en la España de la Transición*; 1.2. *La Italia de los años setenta*, 1.3. *La España posmoderna*; 1.4. *La Italia posmoderna y los años cero*.

²⁴¹ Marías, *La crisis de la mujer en el siglo XX*, 177-178.

aire es sin duda una resistencia, [...] Esta es la condición de lo que llamamos usos o vigencias sociales: son presiones, limitan nuestra libertad, coartan nuestra espontaneidad, pero solo apoyándonos en ellos adquiere configuración nuestra vida. Sin un repertorio de normas, vigencias usos, no sería posible que trazáramos la trayectoria personal, original, creadora, de nuestra vida²⁴².

Precisamente a partir de esa resistencia, para Marías, la mujer ha encontrado su identidad. Explica que en el siglo XX aparentemente parece que estas presiones se hayan aliviado porque en realidad han sido sustituidas por otras. Efectivamente desde que la mujer se ha incorporado al mundo de la educación y del trabajo han surgido nuevas presiones: considérense por ejemplo la lucha de la igualdad de los derechos entre hombres y mujeres que se sostuvo a lo largo del siglo XX.

Otro punto importante que Marías abordó en su ensayo es la interpretación freudiana de la mujer. Marías parte del presupuesto de que Freud, cuyas teorías arrancaban en la dimensión sexual del hombre, puso esta dimensión en primer plano. Para el psicoanalista austriaco no se puede estudiar al hombre sin este asunto que es el sexo. En el caso de Freud el sexo es la clave de la vida humana desde la cual se puede entender todo lo demás. Pero Marías llegó a la conclusión, después de un escrupuloso análisis, de que Freud -en su obra- no se centraba en lo que es la mujer y en qué consiste ser mujer. Esto se puede explicar, según el filósofo, porque Freud estaba dominado por una concepción *naturalista*, que presumía un esquema definido por los instintos.

Hay un instinto básico fundamental que es la libido. Hay luego el proceso de prohibición y de rechazo, de represión [...] de ciertos contenidos que no parecen admisibles o que son desagradables y que son relegados a “las tiemblas exteriores” (o interiores, si se prefiere), fuera del campo de la conciencia, a los oscuros dominios de lo inconsciente. Lo cual, finalmente, produce un trauma psíquico. Lo sexual aparece como un mecanismo. [...] Ese mecanismo tendrá dos partes, a última hora no tendrá una peculiaridad femenina original. Por eso habla Freud poco de la mujer, y eso poco tiene casi siempre un carácter mecanicista, por ejemplo anatómico filológico²⁴³.

Marías añade que el psicoanalista exploró el tema de la condición de la mujer específicamente cuando hablaba de *narcisismo*, que consideraba un trastorno típicamente femenino. De hecho, según su manera de ver, la mujer tiene una

²⁴² *Ibíd.*, 178.

²⁴³ *Ibíd.*

extraordinaria admiración por su belleza que la llevan a perder interés hacia el otro sexo en la mayoría de los casos. Esta actitud provocaría una serie de anomalías sexuales y neurosis. El pensador español evidencia que en realidad en el antiguo mito griego Narciso era un hombre, y no una mujer con lo cual el narcisismo masculino es mucho más frecuente que el femenino. Otro punto de interés es el tema del enamoramiento y del amor, respecto al cual Freud hizo una distinción entre hombre y mujer. El psicoanalista consideraba que en el proceso del enamoramiento el hombre empezaba de cero es decir se enamoraba por iniciativa propia sin contar con la respuesta de la mujer. Según esta misma teoría, sería raro que la mujer empiece su enamoramiento por una iniciativa voluntaria porque su enamoramiento nacería por la demostración actuada por el hombre, y aunque luego el hombre deje de quererla, sus sentidos persistirían por un tiempo. Marías comenta que estas teorías están entroncadas en el pensamiento mecanicista y que son un poco inadecuadas si se piensa en la época actual. Marías llega a la conclusión de que para entender la situación de la mujer actual «no se debe recurrir exclusivamente al aspecto anatómico, fisiológico, psicológico»²⁴⁴, sino preguntarse por la realidad antropológica femenina. Según el pensador español hay que plantearse las siguientes preguntas: «¿qué es ser mujer?», y «¿quién es la mujer?»²⁴⁵.

Algunos años después, en *La mujer y su sombra* (1987), Marías defendió otro aspecto de la condición femenina partiendo «de su corporeidad hasta su personalidad, desde su condición carnal hasta su forma propia de razón, llamado mujer»²⁴⁶. En estas páginas abordaré especialmente la parte que ha dedicado a las pasiones y los sentimientos ya que siguen siendo de gran actualidad y muy tratados por la narrativa contemporánea. Para Marías, los conceptos que han servido a lo largo de la historia para comprender las relaciones personales son «pasión» y «sentimiento» y luego «sentido íntimo» y «condición carnal». Hablando de la palabra «pasión», Marías nos hace reflexionar sobre el hecho de que ha sido utilizada la mayoría de las veces en forma impersonal. Considerando por ejemplo la pasión política él afirma que: «hay una marcada tendencia a la abstracción»²⁴⁷. El pensador español evidenció la superficialidad con la que en su época se hablaba de «pasiones», y en particular sobre la pasión

²⁴⁴ *Ibíd.*, 178.

²⁴⁵ *Ibíd.*, 140.

²⁴⁶ Julián Marías, *La mujer y su sombra* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 11.

²⁴⁷ *Ibíd.*, 29.

amorosa que suele coincidir con la palabra «sexo» y añade que los medios de comunicación han influido sin duda a que las pasiones se conviertan en algo superficial. De hecho, casi nadie, ya a partir de la década de los años ochenta hasta la fecha actual, habla de «pasiones del alma» por lo tanto llega a la conclusión de que: «todo esto muestra una falta de vigencia de la pasión que durante tanto tiempo ha sido una de las grandes potencias del mundo»²⁴⁸. Luego pasa a analizar el concepto de «sentimiento» que es «múltiple y de increíble variedad» y que está caracterizado por el «componente imaginativo». La imaginación desempeña un papel fundamental en su diversificación por lo que Marías defiende que:

La literatura, el cine, la música, las artes plásticas han sido elaboradores de la vida sentimental: al ayudar a imaginar la vida y proyectarla, la han rodeado de un halo incitante, estímulo de muy varios sentimientos²⁴⁹.

En su análisis del concepto de «sentido», Marías afirma que normalmente se ha utilizado más en el plural, y sólo raramente en el singular. La forma plural «sentidos» ha sido acompañada la mayoría de las veces por el adjetivo «corporales» mientras la forma singular «sentido» junto al adjetivo «íntimo» es la menos considerada, aunque es a través del «sentido íntimo» que percibimos por primera vez la realidad y es por lo tanto «previo a la inteligencia y a la voluntad»²⁵⁰. Según el filósofo, es a través del «sentido íntimo» como percibimos la realidad de nuestro propio cuerpo y la de los cuerpos ajenos. Esta corporeidad, que no es meramente física, nos lleva inevitablemente según Marías a la condición carnal del hombre y de la mujer. Y considerando la palabra «carne» Marías añade:

Cuando se la usa, se la suele reducir a un tejido muscular o a “un alimento” [...]. Por otra parte, se habla de la carne como “enemigo del alma”, -junto con el mundo y el demonio, y San Pablo se refiere a los “carnales” (sarkikoí), a diferencia de los psíquicos (psykhikoí) y “los espirituales” (pnemautikoí) pero se trata de modos de vida o tendencias, no de la condición carnal que pertenece a todos los hombres, y que está llamada a la resurrección. Creo que la conexión entre estos dos aspectos tan remotos, y acaso nunca puestos en presencia, es esencial para entender lo que una persona significa para otra, cuál es su relación profunda, y muy especialmente si se trata de personas de distinto sexo, más todavía de la

²⁴⁸ *Ibíd.*, 29.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 32.

²⁵⁰ *Ibíd.*, 39.

forma de presencia de la mujer para el hombre [...] La carne es animada, en el sentido más literal en ella se manifiesta el alma, que «rezuma» en la corporeidad cuando es entendida como carne²⁵¹.

Pensando en la mujer ella advierte su corporeidad con mayor intensidad respecto al hombre a través de la menstruación y del embarazo, por ejemplo. Marías evidencia que estas consideraciones son importantes para el estudio de la vida, que no es un conjunto de «cosas» sino de «realidades distintas» al que pertenece no solo el hombre sino también la mujer. La confluencia de «sentido íntimo» y de la «condición carnal» permite explicarnos la complejidad de la relación entre mujeres y hombres²⁵².

A la hora de intentar definir qué significa ser mujer, Marías evidencia otro aspecto fundamental: el hecho de que lo humano no es «una realidad invariable» sino histórica y que por lo tanto cambia en el curso del tiempo alterando inevitablemente el rasgo de continuidad. Marías comenta que, al lado de esta actitud, en la década de los sesenta y setenta, se afirmó el progresismo según el cual todo lo que pertenece al pasado es algo equivocado o de «preparación del presente». Según el filósofo el feminismo tendió a utilizar esta visión progresista y a condenar totalmente la historia de la mujer desde los orígenes hasta la época más reciente²⁵³.

Las filósofas feministas Luce Irigaray y Hélène Cixous de las que se hablará en el siguiente apartado, han tratado esta cuestión. Irigaray en su ensayo *El espejo de la otra mujer* (1974), planteó la tesis de que la mujer había tenido a lo largo de la historia una estructura especular con respecto al hombre, proporcionando la imagen inversa desde un punto de vista falocéntrico: superioridad frente a inferioridad, falo frente a vagina, plenitud frente a vacío, actividad frente a pasividad, afirmación frente a negación.

Solo un año después, la filósofa Hélène Cixous publicó *Sorties*, donde se refiere a la tendencia histórica de estructurar el mundo en pares opuestos, normalmente uno superior masculino y otro inferior femenino. Esta actitud se puede adscribir al «feminismo de la diferencia».

²⁵¹ *Ibíd.*, 40-42.

²⁵² *Ibíd.*, 42-45.

²⁵³ *Ibíd.*, 51-52.

Lucía Posada Kubissa²⁵⁴ ha defendido más recientemente el hecho de que Luce Irigaray tuvo mucha importancia en el desarrollo de «la diferencia sexual» en el marco del pensamiento feminista, aunque destaca que las teorías de «patriarcado» y de «género» aplicadas al feminismo remontan a la obra *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet²⁵⁵. Posada explica que Millet utilizó el término «patriarcado» para indicar el predominio de los hombres con respecto a la mujer en la esfera privada y pública. Así mismo, el concepto de «género» fue considerado no cómo algo simplemente relacionado con la biología sino como una construcción cultural. Esta visión de una sociedad constituida por dos géneros que se desarrolló en Estados Unidos en los años sesenta y setenta llevó a «revisar su estratificación económica y política, así como el reparto de roles desde esta nueva variable de análisis»²⁵⁶. Posada expone que justo sobre esta diferencia de géneros, se basan las teorías sociales de las dos pensadoras del feminismo actual Gail Rubin y Sheyla Benhabib, mientras para Celia Amorós, la diferencia de género existiría porque producida por el patriarcado.

A este punto Posada Kubissa señala que la noción de género lleva a dos planteamientos diferentes en el feminismo actual: «el feminismo de la diferencia» y «el feminismo de la igualdad». El primero considera la división de género de la humanidad y la entiende como algo meramente cultural, el segundo tiende a la superación de los géneros en una comprensión de lo humano en una sociedad no patriarcal de individuos. Posada defiende que en Estados Unidos durante las décadas de los años setenta y ochenta se desarrolló la idea de una cultura femenina y «de un desarrollo moral específico y diferenciado del ser femenino» y se pasó al «feminismo de la diferencia», que se puede adscribir el pensamiento de Luce Irigaray, quien ya en los años setenta se planteó la importancia de definir «la identidad de la mujer, de su orden social, lingüístico y cultural» para que pueda lograr el poder²⁵⁷.

La identidad femenina y su definición sigue siendo un tema importante en el siglo XXI. En 2009 Inés Riego de Moine en *Presencia de Mujer. Repensando la*

²⁵⁴ Luisa Posada Kubissa, «Diferencia, identidad, feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 39 (Universidad Complutense de Madrid, 2006), 181-201.

²⁵⁵ Kate Millet, *La política del sexo*, [traducción de Bruno Odderra] (Milano: Bompiani, 1979).

²⁵⁶ Posada Kubissa, «Diferencia, identidad, feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray», 183.

²⁵⁷ *Ibid.*, 182, 183, 188.

identidad y la vocación femeninas, ha abordado analíticamente la cuestión de la identidad femenina en la primera década del siglo XXI. Este ensayo se abre con el prólogo de Xosé Manuel Domínguez Priego, quien comenta:

Ser mujer no es algo accidental, sino un modo de ser persona que afecta a toda persona: a su inteligencia, a su voluntad, a su afectividad y a su corporeidad, a su socialización a su biografía. [...] La mujer respecto del hombre y del hombre respecto de la mujer son el 'otro', el radicalmente otro (dentro, por supuesto, de un mismo ser personal). Y por ser disimétricos y respectivos, frente a los chatos intentos de diversas concepciones filosóficas y científicas de acercarse a la dimensión sexuada a través del mero conocimiento conceptual, debemos decir que sólo bajo clave ética y experiencial cabe un adecuado acercamiento a qué es ser mujer y ser varón²⁵⁸.

El trabajo de Riego abre un nuevo recorrido hacia «una meditación personalista» es decir estudiar a la mujer en cuanto persona, partiendo de los muchos escritos feministas, políticos y sociológicos que se han difundido en los últimos años. Según su manera de ver, la filosofía no se ha tomado en serio la condición femenina, y por ello su ensayo quiere ser una mirada renovada a la mujer del siglo XXI. Riego nos habla de «un despertar de la mujer» una toma de conciencia que se produjo a finales del siglo XX como consecuencia de los movimientos de 1968 y de las numerosas obras que se produjeron y difundieron a partir de aquella época. Riego defiende la idea de que la mujer una vez que «se ha despertado» empieza a plantearse una serie de preguntas, tales como:

¿Hay un lugar común para la mujer?
¿Desde qué lugar suele darse su despertar?
¿Están todas las mujeres del planeta igualmente preparadas para un digno despertar?²⁵⁹.

La pensadora expone que lo que marca el tercer milenio es que: «la mujer es 'vista' o sea ella nos ocupa nos preocupa, mejor y más que en el pasado y por eso puede ser redescubierta, amada y valorada en su verdadera dimensión»²⁶⁰.

²⁵⁸ Inés Riego de Moine, *Presencia de Mujer. Repensando la identidad y la vocación femenina* (Córdoba, República Argentina: Editorial Emmanuel Mounier Argentina, 2009), 11-12.

²⁵⁹ *Ibid.*, 39.

²⁶⁰ *Ibid.*, 40.

El trabajo de Riego aborda el mundo laboral. Según la autora en los países que mantienen una economía fuerte, la mujer se ha involucrado y compite con valentía y capacidad con el varón, ejercitando su libertad. En cambio, en aquellos lugares en los que domina una condición de pobreza generalizada, la mujer es esclavizada y sometida como mano de obra barata o servicio sexual en el mercado de tráfico y prostitución de seres humanos. Según la autora, en este caso nos enfrentamos con una situación en la que la mujer no puede elegir y «la palabra libertad no pertenece a su inventario vital de valores»²⁶¹. El estudio de Riego recaba también en otros importantes sectores como la educación y los derechos, destacando que, aunque se haya alcanzado la paridad entre sexos en una parte del mundo, todavía existen culturas como la de los talibanes donde la instrucción de la mujer es considerada una pérdida de tiempo. El mundo islámico subestima a las mujeres a través de la práctica de la poligamia y del repudio. Yendo aún más allá, mientras que en algunas regiones de África se ejerce la práctica extraviada de la infibulación que marca emocional y psíquicamente a las niñas, en China se controlan los nacimientos para que nazcan más niños que niñas, y en las zonas más pobres de América Latina, donde hay una falta de instrucción, la mujer es víctima de la violencia machista²⁶².

Para definir la identidad femenina, Riego parte de la consideración de que la realidad de la persona es siempre «una realidad dual». De hecho, habla de una mirada femenina y otra masculina y de considerar el pensamiento socrático: «Conócete a ti mismo» el que según la autora implica que hay que plantearse las preguntas: «¿Quién soy?» o «¿Quién soy en cuanto mujer o varón?»²⁶³.

Contestar a estos planteamientos en el marco de la sociedad actual genera según la ensayista una crisis tangible de identidad en los dos sexos que es fruto de la confusión existente de la época en la que vivimos.

La ensayista explora esta cuestión a partir de la Segunda Guerra Mundial teniendo en cuenta tres planteamientos distintos: el de la filósofa y religiosa alemana Edith Stein (1891-1942), el del pensador francés Emmanuel Mounier (1905-1950) y el

²⁶¹ *Ibíd.*, 41.

²⁶² *Ibíd.*, 40-44.

²⁶³ *Ibíd.*, 99.

de la filósofa y feminista Simone de Beauvoir (1908-1986). Riego empieza mencionando a Stein, quien dedicó buena parte de su vida al tema de las mujeres en los primeros años del siglo XX: justo cuando la mujer empezaba a incorporarse en el mundo laboral enfrentándose con problemas prácticos y ajenos en un clima de desconfianza general. Tal como señala Riego, la alemana llegó a la conclusión de que estos cambios de hábitos, aunque habían sido gestionados en la mayoría de los casos muy bien por parte de la mujer, también le habían aportado un clima de inquietud.

Esta teoría fue apoyada por Emmanuel Mounier, fundador del Movimiento personalista el cual argumentó sobre «la falsa femineidad» que durante siglos dio una imagen equivocada de la mujer definida por el filósofo como un gran «proletariado espiritual». Según su manera de ver, la mujer era instalada en la sumisión desde niña.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Simone de Beauvoir, símbolo del pensamiento feminista de posguerra, en línea con el pensamiento nihilista de su pareja Jean Paul Sartre, vio en el hombre al único responsable de la situación de opresión en la que vivía la mujer. Su libro *El segundo sexo* (1949) es el manifiesto de su pensamiento y se encuadra en el ámbito más amplio de un pensamiento ilustrado que toma de la Ilustración precisamente sus aspectos positivos y emancipatorios. Este ensayo se ha convertido de hecho en el manifiesto del pensamiento feminista de la pasada centuria. De Beauvoir parte de una concepción igualitaria de los seres humanos, según la cual la diferencia de sexos no alteraría su radical igualdad de condición. Al mismo tiempo, es un ensayo filosófico que analiza la condición femenina en las sociedades occidentales desde múltiples puntos de vista: científico, histórico, psicológico, sociológico, ontológico y cultural. Se trata de un estudio de carácter enciclopédico donde se investiga el porqué de la situación en que se encuentra la mitad de la humanidad, es decir, la mujer. El libro empieza con algunas reflexiones personales sobre lo que había significado para ella ser mujer, para analizar luego la condición femenina a lo largo de la historia. De Beauvoir intenta así proporcionar unas herramientas para que la mujer pueda mejorar su vida y ampliar sus libertades. La teoría que constituye el fundamento de su obra es «No se nace mujer. Llega una a serlo»²⁶⁴. Esto quiere decir que muchos de los rasgos que se le atribuyen a la mujer no se deben a su genética sino al sistema

²⁶⁴ Simone De Beauvoir, *Il secondo sesso* (Milano:Il Saggiatore, 1979).

educativo y social al que pertenece. Para De Beauvoir, la mujer es un producto cultural que se ha definido siempre respecto de algo: como hija, hermana, esposa, madre. Por ello la mujer debe reconquistar su propia identidad a partir de sus criterios.

Riego después de las cuestiones planteadas por estos pensadores que representan algunas de las voces más destacadas del siglo XX y que denuncian la cuestión de «sumisión de la mujer»²⁶⁵ se pregunta si hoy en pleno siglo XXI la mujer, a pesar de haber alcanzado en la mayoría de los casos la emancipación social y laboral «¿se puede considerar efectivamente dueña de su destino y por lo tanto más feliz?», y textualmente inquiriere «¿cómo podemos explicarnos la frustración de buena parte de las mujeres?»; «¿Por qué hay una buena parte de varones confundidos que huyen de las mujeres?»²⁶⁶.

Riego deja estas cuestiones abiertas, pero aborda algunos aspectos que vamos a mencionar a continuación y que sin duda nos ayudan a entender la condición de la mujer del siglo XXI. La autora reflexiona sobre la expresión «alma femenina» y comenta que esta idea para ella tiene un encanto especial porque mantiene un vínculo con el pensamiento antiguo, considerándola como un sinónimo de lo que hoy en día se suele identificar como «identidad femenina». Para indicar en qué consiste «el alma femenina» Riego recurre al pensamiento de la antropóloga Helen Fisher (1942-), que hablando de las diferencias biológicas y psicológicas entre hombres y mujeres en su ensayo *El primer sexo* (2000) expone:

Las mujeres tienen facultades excepcionales generadas en la historia profunda: habilidad verbal; capacidad para interpretar posturas, gestos, expresiones faciales y otros signos no verbales; sensibilidad emocional, empatía; excelente sentido del tacto, del olfato y del oído; paciencia; capacidad para pensar y hacer varias cosas simultáneamente; una amplia visión contextual de las cuestiones, afición a hacer planes a largo plazo, talento para crear redes de contacto y para negociar; impulso maternal; y preferencia para cooperar, llegar a consensos y liderar sirviéndose de equipos igualitarios. [...] Las mujeres como grupo son, en efecto portadoras de una multitud de aptitudes específicas, capacidades innatas que utilizaran para efectuar cambios enormes en nuestro mundo moderno²⁶⁷.

²⁶⁵ *Ibíd.*, 107.

²⁶⁶ *Ibíd.*, 102-108.

²⁶⁷ *Ibíd.*, 128-129.

A partir de la teoría de Fisher, Riego explica que la expresión «innata» quiere decir que los rasgos típicos de la mujer no son debidos a las influencias sociales, así como pretendían las feministas de género, sino que son partes del ser de la mujer, aunque los estereotipos sexuales de cada sociedad han tenido una fuerte incidencia en los comportamientos «esperables» de cada sexo a lo largo de las centurias. Siguiendo sobre el tema de la identidad, la autora comenta que las diferencias físicas entre hombres y mujeres son las más evidentes y se pueden adscribir al pensamiento dualista, desde Platón hasta Descartes, que por siglos se ha ocupado en dividir cuerpo y alma, aunque ella dice que «la unidad» es la realidad más innegable de la persona: hombre y mujer. La primera diversidad de esta unidad está constituida por las que Philippe Lersch, pensador alemán del siglo anterior ha llamado tareas biológicas.

Los motivos fundamentales de la temática existencial del varón y de la mujer en tanto que nacidos de la diversidad de tareas biológicas: la mujer como protectora y conservadora de la vida; ella es durante la preñez el lugar donde el embrión se encuentra amparado, y, después del alumbramiento toma sobre sí el cuidado de la descendencia. [...]. La tarea encomendada al varón por la vida es muy de otro género, no se trata de cuidar y conservar cariñosamente la descendencia como de darle protección y seguridad frente al exterior, es la lucha con el mundo circunstante²⁶⁸.

Riego comenta que, a pesar de que se trate de una teoría naturalista, el cuerpo que somos señala nuestra finalidad vital y comenta que la mujer está volcada hacia la armonía y la totalidad. Esto es debido también a su natural disposición hacia la maternidad a pesar de los sacrificios que conlleva en una sociedad impulsada por los placeres de la comodidad. Pero esta actitud representa una opción que actualmente se puede rechazar por muchos motivos a partir de situaciones profesionales o personales, hasta llegar a los casos más extremos constituidos por madres que abandonan a sus hijos y les matan en momentos de desesperación. Considerando la actitud vital del varón, la ensayista comenta que nos enfrentamos con una situación diferente. Según Riego, el hombre vuelca sus energías en un determinado ámbito profesional laboral sometándose a las reglas de esa realidad. Según Riego, todo ello representa una variante del planteamiento de Heidegger que decía que un rasgo típico varonil es «estar volcado en el mundo» aunque hoy hay un mayor número de hombres que a pesar de la vida

²⁶⁸ *Ibíd*, 135.

profesional manifiestan más interés en la vida de pareja y de familia²⁶⁹. Partiendo de la consideración de estos aspectos que caracterizan el «ser mujer» entendido este como corporeidad, totalidad, unidad y maternidad, Riego llega a la conclusión de que «el amor es el constitutivo formal e íntimo de la mujer»²⁷⁰, o sea, el alma femenina está hecha para amar y ser amada. Para la ensayista es muy importante que la mujer sea consciente de todas las partes que la constituyen y de sus potencialidades. Solo a través de la conciencia del ser podemos llegar al respeto de sí y parar el desprecio, la violencia y el abandono.

Considerando la sociedad actual, Riego señala el hecho de que los medios de comunicación parezcan fomentar la autoestima femenina con soluciones enfocadas, la mayoría de las veces, a la estética corporal para intentar conseguir belleza y juventud perenne. Estos remedios propuestos en realidad pueden ser más peligrosos de lo que parecen porque primero: presentan a la mujer como un objeto y no como persona y segundo porque difunden una imagen femenina que no corresponde a la realidad provocando así frustraciones, trastornos y manías sobre todo entre las más jóvenes. Con lo cual nos preguntamos: ¿por qué pasa esto?, ¿de quién es la responsabilidad? Hay varias respuestas posibles a estos interrogantes. Riego comenta que la primera explicación podría ser porque seguimos viviendo en una sociedad donde predomina el machismo, el hedonismo, el consumismo y la violencia o simplemente porque la mujer en muchos casos todavía no es consciente de su dignidad y valor²⁷¹.

Todo ello provoca una condición de falta de respeto y autoestima que inevitablemente lleva al insulto, a la violencia, al abandono y al feminicidio. Esta última palabra, desgraciadamente, se ha convertido en protagonista de la crónica actual. Diane Russel (1938-), activista y escritora feminista, empezó a utilizar el término a finales de los años setenta. Para Russel el feminicidio, la misoginia, el machismo empujan a la violencia hacia la mujer hasta provocar en los casos más extremos su muerte. Ella define el *feminicidio* así:

Femicide is on the extreme end of a continuum of antifemale terror that includes a wide variety of verbal and physical abuse, such as rape, torture,

²⁶⁹ *Ibíd.*, 136-141.

²⁷⁰ *Ibíd.*, 153.

²⁷¹ *Ibíd.*, 174-177.

sexual slavery (particularly in prostitution), incestuous and extrafamilial child abuse, physical and emotional battery, sexual harassment, (on the phone, in the streets, at the office and in classroom), genital, mutilation, [...] forced heterosexuality, forced sterilization, whenever forced motherhood [...] Whenever those form of terrorism result in death, they become femicide²⁷².

Alex Figueroba partiendo de la tesis de Russel defiende que:

El término “feminicidio” hace referencia a un tipo de homicidio específico en el que un varón asesina a una mujer, chica o niña por ser de sexo femenino. A diferencia de otros tipos de asesinato, los feminicidios suelen ocurrir en el hogar como consecuencia de violencia de género. También se categorizan dentro de los crímenes de odio, dado que se dan en un contexto en el que lo femenino ha sido estigmatizado durante años²⁷³.

A este punto surge la pregunta ¿Por qué pasa todo esto? Se podría contestar con el título de un artículo, de la escritora y columnista Rosa Montero: *Porque pueden* que por su intensidad y actualidad mencionamos a continuación:

Hace tres años publiqué una columna en *EL PAÍS* que trataba de las 270 niñas nigerianas secuestradas por el brutal grupo islamista Boko Haram. De ellas tan sólo han sido rescatadas unas cien que relataron el infierno de sus vidas: eran violadas repetidas veces al día y si no se convertían al Islám las degollaban. Las otras chicas siguen en manos de estos monstruos. Hoy nadie habla ya de ellas. Por lo visto, nuestra atención se ocupa de cosas más importantes. Aquel artículo lo titulé *Porque pueden*. Era la respuesta a una simple pregunta: ¿cómo es posible que un grupo terrorista se lleve a tantas niñas con esa impunidad y las mantenga de esclavas sexuales durante años? Pues lo hace, precisamente, porque puede. Porque el valor de la vida y de la integridad de esas adolescentes nunca ha sido alto en el mercado. Porque desde el principio de los tiempos el rapto y la violación de las mujeres ha sido un arma de guerra perfectamente aceptada. Hoy retomo aquel título para hablar del escándalo de ese productor de Hollywood, Harvey Weinstein de cuya mano salieron películas tan famosas como *Shakespeare in Love* o *Pulp Fiction*, y del que ahora sabemos que también usaba sus manitas para otras cosas: al menos 27 actrices le han denunciado por abusos sexuales, tres de ellos en grado de violación. Y lo peor es que todos lo sabían desde hacía mucho tiempo. De hecho, se hicieron bromas sobre ello en series de televisión y en las

²⁷² Diana E. H Russel y Harmes, Roberta A. Arames, *Femicide in global perspective* (New York: Teachers College Press, 2001), 15.

²⁷³ Alex Figueroba, «Feminicidio (asesinatos a mujeres): definición, tipos y causas», *Psicología y mente. Psicología forense y criminalística*. (s.f.), <https://psicologiyamente.net/forense/feminicidio>. (Acceso el uno de abril de 2018).

nominaciones de los Oscar de 2013. [...] Por todos los demonios, ¡pero si la historia de la actriz joven que se ve obligada a hacerle un trabajito sexual al productor es un lugar común, un tópico habitual del mundo de la farándula! Innumerables películas, novelas y obras teatrales hablan de ello con una naturalidad no exenta de burlona complicidad. Como si fuera lo normal y hasta chistoso, vaya. Como si parte de la educación dramática de una actriz pasara por ser usada por un marrano. De hecho, Weinstein no está solo en este alegre deporte violador. Ya ha sido fulminantemente suspendido el presidente de Amazon Studios, Roy Price, acusado de lo mismo, y no olvidemos el caso de Bill Cosby. Ahora bien, todos estos miserables, ¿por qué lo hicieron? Pues porque podían. Porque estaba admitido, porque era algo tácitamente aceptado por la sociedad ²⁷⁴.

Montero, nos informa sobre los tristes acontecimientos de crónica actual y empuja a sus lectoras y lectores a denunciar a quien comete estas atrocidades contra las mujeres, dejando así claro que «tenemos que valorarnos y respetarnos más a nosotras mismas».

Por su parte Concita De Gregorio, periodista y escritora, con ocasión del 25 de noviembre de 2014, Día contra la violencia de las mujeres, planteó la idea de que es fundamental un cambio radical de pensamiento²⁷⁵. Ella habla de la importancia de «una nueva educación sentimental» que modifique los roles tradicionales, entre ellos: «el miedo de las niñas de no llegar a ser ideales» y «la pretensión de los hombres de tener parejas conformes a sus propios ideales». De Gregorio empieza mencionando las siguientes palabras de la escritora mexicana, Lydia Cacho: «el silencio mata más que un cuchillo o una pistola». Para ella, Lydia Cacho es un ejemplo de coraje y de fuerza porque se ha interesado durante décadas en la violencia contra las mujeres y los niños en su país, a pesar de haber recibido amenazas de muerte y haber sido secuestrada. Cacho ha denunciado que detrás de esta forma horrible de violencia están, la mayoría de las veces, políticos y pudientes que, implicados en los tráfico de pedofilia y prostitución, controlan los medios de comunicación.

De Gregorio comenta en el artículo que, durante un encuentro con la escritora mexicana en Italia, ambas hablaron sobre las herramientas que se podrían utilizar para

²⁷⁴ Rosa Montero, «Porque pueden», *El País semanal*, 29 de octubre de 2017, <https://elpais.com>. (Acceso el veinticinco de febrero de 2018).

²⁷⁵ Concita De Gregorio, «Quello che le donne ci dicono», *La Repubblica*, 21 de noviembre de 2014, www.repubblica.it/cronaca/2014/11/.../quello_che_le_donne_ci_dicono-101058390/. (Acceso el tres de abril de 2018).

que las mujeres hablen sin miedo. Las dos autoras llegaron a la conclusión de que la denuncia y las leyes no son suficientes. Los hombres pegan y llegan a matar a las mujeres por varias razones: porque no hacen lo que ellos quieren, por celos o porque deciden terminar una relación. De Gregorio comenta que no se trata de un rapto ni de locura. Para ella se trata de «una convención arcaica» y de «la idea primitiva que la mujer es de dominio del hombre»:

È piuttosto una convinzione profonda, arcaica, un'idea primitiva del possesso della donna, della “tua” donna, che in una zona remota della coscienza dice che questo è lo stato di natura delle cose: sei mia e fai come dico io. Non esci, non mi lasci ²⁷⁶.

De Gregorio remarca que las leyes no bastan si no cambia la forma de pensar por esto es fundamental la educación. A este propósito la autora menciona el proyecto de Eva Riccobono, quien rodó el video por Onlus: *Fare x bene. Educiamo i giovani al vero amore*. Se trata de un spot publicitario provocador que intenta educar a los jóvenes en el respeto hacia las mujeres y que dice: «Non è vero, bambina, che devi essere come vogliono che tu sia. Non è vero, ragazzo, che puoi pretendere che le donne siano come tu le vuoi.»²⁷⁷ De Gregorio comenta que este aspecto concierne también al tema de la estética corporal. En esta lucha contra «el miedo de no ser adecuadas» ha sido muy importante la difusión por parte de la autora de una nueva muñeca, una anti-Barbie que representa una mujer normal. Ella dice que un juguete también es importante para aceptarse y para no depender de la aceptación del otro. El gustarse y el quererse equivale a protegerse. Para Cacho y De Gregorio es imprescindible empezar con la educación de los niños y «la escuela se puede convertir por lo tanto en el centro antiviolencia más bello y eficaz del mundo».

Riego corrobora esta actitud. De hecho, en su ensayo habla de «educación humanizadora». Efectivamente, la educación escolar puede ser una herramienta eficaz para promover ya en los más pequeños una sana autoestima de la condición femenina y construir una adecuada conciencia de género en las jóvenes generaciones. Todo ello se puede conseguir a través de la valoración de la afectividad, luchando contra los

²⁷⁶ *Ibíd.*

²⁷⁷ *Ibíd.*

estereotipos sexistas, desenmascarando y denunciando las actitudes que provocan la discriminación de las personas y respetando las diferencias entre sexos²⁷⁸.

Para entender a la mujer en la época actual, De Gregorio utiliza otros puntos importantes: «el escuchar» y «el escucharse» y la importancia de «mirar al pasado» para «seguir adelante». En el otoño de 2017, la autora presentó al 74° Festival de Venecia una película documental: *Lievito madre*. Esta película nace del proyecto colectivo *Cosa pensano le ragazze*, en el que un grupo de mujeres de distintas profesiones se une por la necesidad de comunicar, por el sentido de soledad debido a la falta de escucha y de compartir experiencias personales. Este grupo decide grabar unas cuantas entrevistas de mujeres de distintas edades y niveles sociales que se publican semanalmente en el periódico *La Repubblica*. La película *Lievito madre* nace a partir de esta experiencia y se inspira en *Comizi d' Amore* (1965) de Pasolini, que, según afirma De Gregorio en una entrevista, representó el último gran experimento de escucha del país. El director unió las voces de obreros e intelectuales para entender la Italia de su tiempo. Así mismo De Gregorio y la directora Esmeralda Calabria, deciden utilizar algunas de las entrevistas de su proyecto para hacer una película documental por la necesidad de escuchar y entender a la mujer italiana actual.

La escritora remarca que el cambio que se ha registrado en Italia en el último siglo ha sido demasiado rápido, y que por ello es importante recuperar la preciosa herencia del pasado con todos sus matices para entender el presente²⁷⁹. *Lievito madre* representa ese intento de recuperación. A través de un coro de voces femeninas de diferentes edades (desde los cinco hasta los cien años) y de distintos niveles culturales (analfabetas, campesinas, políticas, escritoras, profesoras, estudiantes etc.) se cuentan experiencias personales, familiares, domésticas, sexuales, laborales, generando continuamente un interesante mosaico. En conclusión, para De Gregorio, solo a través de la experiencia íntima de nuestras abuelas y de nuestras madres podemos entender dónde hemos llegado y lo que somos: «ci hanno consegnato un mondo cambiato [...] è

²⁷⁸ Riego de Moine, *Presencia de Mujer. Repensando la identidad y la vocación femenina*, 187-189.

²⁷⁹ Concita De Gregorio, *Concita De Gregorio presenta il film 'Lievito madre'*, Vagaggini, Elisabetta. (Dir.) (24/10/2017.) [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EbtRfJIRBVg>. (Acceso el veintidós de febrero de 2018).

importante riappropriarsi del tempo e fare pace con il posto che abbiamo e con chi siamo»²⁸⁰.

1.6. Literatura + Cine + Mujeres = Amigos Estupendos

A través de este breve análisis de la literatura española e italiana contemporánea, se ha evidenciado que el cine en ambos países se ha inspirado en varias novelas escritas por mujeres y la mayoría de las películas actuales exploran personajes femeninos que desempeñan roles centrales. Así mismo, algunas escritoras, como Concita De Gregorio, en *Lievito Madre* (2017), han utilizado el cine como herramienta para hablarnos de esperanzas, deseos, miedos y de la idea de futuro de la mujer italiana.

El cine documental parece ser una tendencia bastante común en los últimos años. Podemos señalar modelos como *Life in a day* (2010) de Ridley Scott, película construida a partir de las grabaciones provenientes de distintas partes del mundo, o el trabajo de la cineasta catalana Isabel Coixet (1960 -).

Esta última ha dirigido el documental *Spain in a day* (2015/2016) presentado en el Festival de San Sebastián en 2016. Esta película documental pretendió mostrar la realidad española, a través de cuatrocientos videos y grabaciones domésticas realizadas por españoles mediante móviles, tablets y cámaras y que representan instantes de su vida cotidiana. Coixet ha señalado que en esta película la narración se desarrolla a lo largo de veinticuatro horas respetando un orden cronológico: desde el amanecer hasta el anochecer del día siguiente. Según la autora fue difícil la elección del material, le fueron enviados 22.600 vídeos, así como su montaje. La cineasta ha comentado que eligió el material por la autenticidad de lo grabado y a tal propósito declaró: «Hay cosas que te tocan porque, más allá de si está bien rodado o no, hay alguien exponiéndose»²⁸¹. Los 404 videos elegidos son acompañados por la banda sonora de Alberto Iglesias y

²⁸⁰ Traducción de la autora: «nos han entregado un mundo que ha cambiado [...] es importante volver a apropiarse del tiempo y estar en paz con el lugar que ocupamos y con quien somos.»

²⁸¹ Esteban Ramón, *Isabel Coixet: “A los españoles nos unen más cosas de las que nos separan”*, 22 de septiembre, 2016, RTVE. <http://www.rtve.es/noticias/20160922/isabel-coixet-espanoles-unen-mas-cosas-separan/1407876.shtml>. (Acceso el veintiséis de abril de 2018).

alternan distintos temas: de los momentos felices y festivos se pasa a la representación de asuntos problemáticos tales como el paro juvenil, la inmigración o las enfermedades. Los protagonistas son niños, mujeres, hombres, ancianos y todos tienen en común el espíritu de superación. La cineasta afirmó en una entrevista que a través de la elección y el montaje de estos videos ha comprendido que son más las cosas que unen respecto a las que separan a los españoles.

En este apartado expondremos las razones que han contribuido a constituir la unión entre literatura, cine y mujeres a través de tres enfoques distintos:

- 1.- Literatura y cine.
2. Literatura y mujer.
3. Cine y mujer.

Si empezamos considerando el binomio literatura y cine, sabemos que éste ha existido desde que nació el séptimo arte. Norberto Mínguez Arranz y Antonio Costa defienden respectivamente la tesis de que todas las artes influyen entre sí mutuamente.

Costa ha evidenciado que el cine no tiene una relación exclusiva con la literatura: el teatro, la música, la pintura, la escultura intervienen todas en el séptimo arte²⁸². El autor nos habla de una influencia mutua e intensa, sobre todo si pensamos en las artes figurativas y el cine. En las películas de cineastas como Pier Paolo Pasolini, Andréi Arsénievich Tarkovski, Michelangelo Antonioni o Pedro Almodóvar son evidentes los intercambios, préstamos o calcos. Así mismo, en las artes visuales contemporáneas por ejemplo en el Pop art, la iconografía recibe una fuerte influencia cinematográfica, como es patente en la obra de Joseph Cornell, Andy Warhol y George Segal.

Norberto Mínguez Arranz ha señalado que la unión entre literatura y cine se remonta a cuando nació este último debido a que los directores recurrían a la literatura

²⁸² Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Torino: Einaudi, 2002).

para inspirarse²⁸³. Aunque se trata de una relación de casi cien años, no se han abordado todavía estudios pormenorizados de todos sus aspectos. Esto se debe al hecho de que se suele considerar la literatura un arte superior al cine, estamos acostumbrados a dar más importancia a la palabra escrita que a la imagen y a ponerse en discusión la supuesta fidelidad de una película respecto a los temas de la obra literaria en que se inspira. Si consideramos la influencia entre literatura y cine, transformar un texto literario en un texto fílmico representa un papel muy difícil porque el paso de un código a otro permite contar la misma historia en formas totalmente distintas.

Mínguez Arranz también ha afirmado que existen diversas formas de narrar. La novela y el cine desempeñan la función narrativa con extraordinaria eficacia, constituyendo ambas «maquinas narrativas» que comparten mecanismos parcialmente parecidos según las teorías de Yuri Lotman y Gérard Genette. Lotman, de hecho, propuso la necesidad de una nueva teoría de las estructuras narrativas que englobase por igual la Lingüística, el Cine, la Música y la Literatura para resolver así «el problema de las particularidades del cine»²⁸⁴. La reflexión de Lotman, nos lleva a pensar en «qué operaciones son necesarias para que dos medios diferentes relaten la misma historia, cuáles serían los códigos narrativos compartidos y cuáles los mecanismos enunciativos equivalentes»²⁸⁵. Según Mínguez Arranz, todo ello conduce a las dos narratologías de Genette: «una narratología temática que analiza la historia o los contenidos narrativos y una narratología formal o modal que analiza el relato como modo de representación de historias»²⁸⁶.

Para explicar la relación entre cine, literatura y las razones del alto porcentaje de películas que proviene de las novelas, Mínguez Arranz se apoyó también en el artículo «Dos cabalgan juntos» (1995), del escritor y director de cine Gonzalo Suárez, en el que éste había resaltado la unión intangible de las dos artes debida a que ambas comparten «el territorio de los sueños». En realidad, María Zambrano había ya planteado antes la idea de que literatura y cine comparten la imagen, la palabra y nuestro mundo soñado. García Abad ha estudiado cómo Zambrano, a partir de la década

²⁸³ Norberto Mínguez Arranz, *La novela y el cine. Análisis comparado de los discursos narrativos* (Valencia: Contra luz libros de cine, 1998), 11.

²⁸⁴ *Ibíd.*, 11.

²⁸⁵ *Ibíd.*, 14.

²⁸⁶ *Ibíd.*

de los años cincuenta y a propósito del Realismo del cine italiano, exploró la tesis de que los nuevos medios de comunicación habían aportado un cambio sustancial e inevitable en la descripción de la realidad hasta llegar a sus aspectos más escondidos a través de la representación del sueño y del mundo imaginario²⁸⁷.

Para explicar la unión entre literatura y cine a través de la narratividad, la semiótica nos proporciona herramientas. Así, Umberto Eco en *Cinema e letteratura* (1968) de hecho comentaba:

Credo che tra i due “generi” artistici sia reperibile almeno una sorta di omologia strutturale su cui si possa scorrere: ed è che entrambi son arti dell’azione. E intendo “azione” nel senso che conferisce al termine Aristotele nella *Poetica* un rapporto che si pone tra una serie di eventi uno sviluppo di accadimenti ridotto alla struttura di base. Che poi questa azione nel romanzo venga “raccontata” e nel cinema “rappresentata” non elimina il fatto che in entrambi i casi venga strutturata un’azione (sia pure con mezzi diversi)²⁸⁸.

Por ello, Mínguez Arranz ha evidenciado que el punto clave de la relación entre literatura y cine, remarcado por Eco, es que ambos medios disponen de la capacidad de narrar, pero a través de formas distintas, teoría que es igualmente apoyada por Juan Marsé y Alberto Moravia. Según Marsé, es imprescindible que en el momento de la narración el cineasta emplee un punto de vista narrativo propio que sea distinto del empleado por el escritor en la novela que le haya servido de inspiración, ya se debe contar otra historia. Alberto Moravia comparte esta idea al afirmar que:

Non ci sono regole generali, Succede questo: lo scrittore é un artista: il regista è un altro artista che si esprime con mezzi differenti: non puoi chiedergli fedeltà al romanzo. Se è un bravo artista sarà originale, e se è originale sarà infedele. Puoi soltanto dirti: speriamo che faccia un buon film²⁸⁹.

La estrecha relación entre cine y literatura también es explorada a finales de los años sesenta por Pierpaolo Pasolini. Francesco Cocco ha señalado dos puntos clave del

²⁸⁷ María Teresa García-Abad García, «Presentación: Literatura y cine o el cine soñado», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187 – 748, marzo y abril 2011, 205-210, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1294/1303>. (Acceso el veintiséis de abril de 2018).

²⁸⁸ Eco, *Cinema e letteratura*, citado en Mínguez Arranz, (1998), 25.

²⁸⁹ Mínguez Arranz, *La novela y el cine. Análisis comparado de los discursos narrativos*, 28.

pensamiento pasoliniano: «la non arbitrarietà del 'segno' del cinema» y la «scenografia e concetto di cinèma»²⁹⁰. Cocco parte de la teoría de que todavía no ha sido escrita una gramática sobre «el lenguaje del cine» y que por tanto no se puede establecer una perspectiva lingüística, «el signo» de «la hipotética *langue* cinematográfica». Pasolini, anti estructuralista, es consciente de esta falta, aunque defiende que la lengua italiana es constituida por una fuerte inestabilidad en las estructuras fónicas y gramaticales y cree que la lengua hablada todavía se está estructurando. Cocco llega así a la conclusión de que para Pasolini:

la non arbitrarietà del “segno” cinematografico è che esso si propone alla nostra esperienza come 'segno stilistico' di una originale 'parole' che pur essendo espressione di una “ipotetica 'langue' potenziale' non può non essere recepita come espressione diretta del 'significato'. E dunque: tra 'segno' o figura-immagine 'cinematografica significante', e 'significato' esiste un organico legame di necessità ²⁹¹.

A partir de este pensamiento, Pasolini habría empezado a reflexionar sobre el contacto entre cine y literatura, considerando el guion «il dato concreto» de esta relación. El poeta y director italiano resalta que el guion «è una struttura che vuole diventare “altra” struttura». Tal como muestra Cocco, en el momento de escribir un guion, Pasolini va a la búsqueda de una nueva técnica que debe ser al mismo tiempo libre, autónoma, y capaz de producir al final una obra de arte. Todo ello implica una complicidad implícita que el director pide a su lector, quien tendrá que descifrar la escritura cinematográfica, sirviéndose de su imaginario. Cocco evidencia que para Pasolini, este recorrido es más difícil que aquello que conduce a la decodificación de la novela.

A este punto el ensayista para aclarar el tema de la escritura cinematográfica menciona un extracto de *Apocalittici e integrati* (1964) de Umberto Eco:

Il cinema, almeno nelle sue forme tradizionali, aveva abituato lo spettatore a una sorta di racconto concatenato e costruito secondo passaggi necessari, secondo la poetica aristotelica: serie di avvenimenti terribili e pietosi che accadono a un personaggio capace di determinare una identificazione

²⁹⁰ Francesco Cocco, «Lingua e cinema: Pasolini idea di cinema e piano sequenza», *Interromania*, Università di Corsica (s.f.), www.interromania.com/.../lingua-e-cinema-pasolini-idea-di-cinema-e-piano-sequenza. (Acceso el dos de marzo de 2018).

²⁹¹ *Ibid.*

simpatetica da parte dello spettatore [...] In altri termini, come il romanzo ottocentesco e come la tragedia classica, il film si strutturava secondo un inizio, uno svolgimento e una fine [...]. Ora con la ripresa diretta televisiva si è andato invece affermando un modo di “raccontare” gli eventi del tutto diverso: la ripresa diretta manda in onda le immagini di un avvenimento nello stesso momento in cui esso avviene, e il regista si trova da un lato a dover organizzare un “racconto” il cui ritmo, il cui dosaggio tra essenziale e inessenziale sia profondamente diverso da quanto avviene nel cinema, abituando così il pubblico, a un nuovo “tipo di tessuto narrativo [...]”²⁹².

El tema del código cinematográfico fue analizado por Eco en más de una ocasión. En los años ochenta en *La struttura assente*²⁹³ el autor defendía que el código fílmico no es lo mismo que el código cinematográfico: el primero codificaría una comunicación a nivel de determinadas reglas de la narración y el segundo reproduciría la realidad utilizando como herramienta las máquinas para el rodaje, siendo inevitable que el primer código se apoye en el segundo. Eco partía de la teoría de Pasolini de que la lengua del cine tiene una doble articulación que no corresponde a aquella de la lengua hablada. Pasolini distingue una *unità minimale* de la lengua cinematográfica, constituida por los distintos objetos reales que componen la escena y que llaman *i cinemi* por su analogía con *i fonemi*. *I cinemi* se articulan en una unidad más amplia que es *la toma* y que tiene su correspondencia en el *monema* de la lengua hablada. Eco fue aún más allá del planteamiento de Pasolini afirmando que los distintos objetos reales que constituyen una toma son *semi iconici*, el cineasta no establecía una distinción entre *seño* y *significante* ni entre *significado* y *referente*. Así, *i cinemi* no podían corresponder a *i fonemi*, y la toma no correspondía al *monema* sino al enunciado (y por lo tanto al *sema*). Eco llegó a la conclusión de que el cine es el único código que dispone de tres articulaciones: *imagen*, *sema* y *cinemorfi* que, a través de esta triple acción, le permiten comunicar, el mayor número de acontecimientos posibles.

Cocco ha señalado, no obstante, que los trabajos de Eco y Pasolini se remontan al mismo periodo y que parten de una base común al hablar de escritura cinematográfica.

Non si deve parlare, circa la “scrittura” cinematografica, di “letterarietà” del cinema, dato che, avendo il cinema trovato con 'mezzi propri' certe strade

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ Umberto Eco, *La struttura assente* (Milano: Bompiani, 2015), 225-242.

percorse dalla letteratura, dimostrerebbe, in sostanza, l'esistenza di forti e profonde esigenze che si agitano nel contesto della cultura contemporanea, dove il cinema s'impone come nuova arte²⁹⁴.

En nuestra opinión, el abordaje de la condición femenina es una «de estas exigencias fuertes y profundas» que se ha sentido en el curso de los siglos XX y XXI, cuando se ha ido desarrollando la necesidad por parte de la mujer, de tomar la palabra y buscar una voz propia. Apoyándonos en esta reflexión, abordaremos a continuación los enfoques relativos a la relación entre literatura y mujer y finalmente cine y mujeres.

Es importante empezar señalando el hecho de que, empujadas por la necesidad de afirmar su voz, las mujeres utilizaron en un primer momento la literatura como herramienta y después el cine, tal vez por la eficacia de ambos métodos comunicativos relacionados con el poder de la palabra y de la imagen en el caso del cine.

Pese a las excepciones existentes, podríamos afirmar que, tanto la literatura como el cine han sido ámbitos dominados por el hombre desde sus orígenes hasta aproximadamente finales de la década de 1970. A la mujer le ha costado mucho afirmarse en estos dos ámbitos. En el ámbito de la literatura, muchas han sido las autoras que han recurrido al uso de seudónimos para escribir y para que sus libros fueran apreciados. En el siglo XIX era de hecho muy frecuente que las escritoras firmasen con un nombre masculino para afirmar sus creaciones en el mundo literario a causa de los prejuicios y la discriminación que padecían por el hecho de ser mujeres. En este sentido, Teresa Meana Suárez (2007)²⁹⁵ ha realizado una síntesis histórica de las dificultades que tuvieron las mujeres escritoras en su trabajo creador. En Inglaterra las hermanas Brönte: Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) y Anne (1820-1849), utilizaron respectivamente los nombres masculinos de *Currer*, *Ellis* y *Acton Bell* para que sus obras fueran leídas y apreciadas. En España Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877) firmó sus obras con el seudónimo de *Fernán Caballero*, y así encontramos, por ejemplo, *La gaviota* (1849), que suscitó interés por su carácter innovador,

²⁹⁴ Francesco Cocco, «Lingua e cinema: Pasolini idea di cinema e piano sequenza».

²⁹⁵ Teresa María Suárez, «Sexismo en el lenguaje: apuntes básicos Mujeres en red», *Mujeres en Red, El Periódico Feminista*, 11 de noviembre 2007, www.mujeresenred.net › Lenguaje no sexista. (Acceso el veintisiete de abril de 2018).

introduciendo el costumbrismo y exaltando los aspectos de la vida cotidiana y los rasgos típicos regionales. En su caso, el público creyó realmente que se trataba de un escritor. Sucesivamente, Rosalía de Castro (1837-1885) denunció en su artículo *Las literatas*, publicado en el *Almanaque de Galicia* de Lugo en 1865 con el subtítulo *Carta a Eduarda*, la difícil situación de las mujeres que querían dedicarse a la tarea literaria y la dificultad de conciliar vida familiar, intereses culturales y literarios defendiendo sus derechos. Un siglo después, Virginia Woolf en *A room of one's own* (1929), adoptó esta misma actitud. En la segunda mitad del siglo XIX en España, al igual que en el resto de Europa, la costumbre de las literatas de escribir bajo un seudónimo dejó paso a una denuncia más abierta: escritoras empezaron a firmar sus obras con su propio nombre para afirmarse en el mundo literario, a pesar de las dificultades y el menosprecio de los eruditos de la época. Es el caso, por ejemplo, de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)²⁹⁶, quien nunca quiso utilizar un seudónimo para escribir y afirmar sus ideas sobre la educación femenina.

En otro orden de cosas, a comienzos del siglo XX muchas escritoras vivieron a la sombra de sus maridos por estar casadas con literatos representativos de su época. En Italia destaca en este sentido el caso de Elsa Morante (1912-1985), casada con Alberto Moravia y en España el de Josefina Rodríguez Álvarez (1926-2011), esposa de Ignacio Aldecoa y conocida en el mundo literario por el apellido de su marido. De este breve análisis podemos concluir que la mujer ha encontrado muchas dificultades durante su camino para afirmar su pensamiento. A tal propósito, Rosa Montero ha comentado que para afirmarse en la España de la Transición como autora tuvo que reprimir su parte fantástica porque era considerada «femenina» y, por lo tanto, de escaso valor literario, viéndose obligada a potenciar su parte más lógica y racional, de «caballerito», para entrar en el canon literario tremendamente machista de la época. Montero ha afirmado que es con esta actitud como se ganó el respeto de la crítica de la época y que fue a partir de 1991 que dejó salir su parte imaginativa²⁹⁷.

²⁹⁶ Emilia Pardo Bazán en *La dama joven* (1885) sin utilizar el seudónimo cuenta la historia de dos hermanas, Dolores y Concha, que a través de sus distintas actitudes se enfrentan a la vida. Dolores representa a la mujer seducida y desengañada que encuentra amparo en la religión, mientras que Concha representa a la mujer que lucha para alcanzar una posición social mejor y pasar de costurera a artista de teatro.

²⁹⁷ Lucía Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito].

En este punto, parece oportuno plantearse si la literatura escrita por mujeres tiene características comunes que la distinga de las obras masculinas. En este sentido podemos acudir al planteamiento de Laura Freixas, quien ha hecho hincapié en las teorías feministas²⁹⁸. Apoyada en el pensamiento de Gilbert y Gauber, Freixas defiende la tesis de que lo que tienen en común las obras escritas por mujeres es la revisión de las imágenes patriarcales sobre la mujer escritora²⁹⁹. Esta revisión habría empezado en el siglo XIX y llegaría hasta la fecha actual. En el siglo XIX, según la autora, hubo dos actitudes distintas. La primera sería la de buscar imágenes que pertenecían a la tradición cultural tanto pagana como cristiana o histórica a las que se les daba voz propia para volver y la historia según su propio punto de vista. La segunda sería la creación de personajes femeninos opuestos: la mujer convencional y la rebelde o de personajes masculinos que son poco creíbles. A finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX muchas fueron las protagonistas que padecían las conductas machistas masculinas. La crítica feminista ha señalado la necesidad de analizar una obra literaria a través del contexto social y cultural femenino y es en el siglo XXI cuando se consolida esta perspectiva teórica. Podemos llegar a la conclusión de que la mujer, a través de la obra literaria, explora distintos aspectos de su condición: relaciones interpersonales de parejas, entre madre e hijas o entre mujeres, sus dificultades para afirmarse en el mundo laboral, su difícil relación con el acto de la escritura, y temas más universales como la soledad, los miedos a la vejez o la muerte. En los últimos años cabe destacar el hecho de que muchas escritoras vienen explorando también problemas que afectan a la sociedad actual, como la violencia del terrorismo, la prostitución y las mafias.

Si miramos hacia las relaciones entre el lenguaje fílmico y la mujer, el cine ha sido el espejo de la ideología dominante patriarcal desde su origen hasta la segunda mitad del siglo XX. El hombre era el protagonista absoluto del séptimo arte, mientras que la mujer desempeñaba papeles secundarios la mayoría de las veces. Los personajes femeninos de la gran pantalla representaban en este periodo un prototipo de mujer, que al margen de la época, se mostraba siempre sometida por completo al hombre: mujer y madre ejemplar o simplemente objeto del deseo sexual masculino. Los libros clásicos de historia del cine han destacado siempre la importancia de los directores y productores

²⁹⁸ Teorías de las que se hablará de una forma más amplia en el siguiente capítulo.

²⁹⁹ Laura Freixas, *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual* (Barcelona: Ediciones Destinos, 2000), 162-172.

varones y apenas han resaltado el papel de las mujeres que desempeñaron estas mismas tareas resultando desconocidas hasta las últimas décadas. Sin embargo, estudios más recientes han evidenciado que son muchos los nombres de mujeres que hicieron contribuciones importantes al desarrollo del cine desde sus orígenes.

La primera directora que logró afirmarse fue la belga Alice Guy Blache (1873-1968). Ella tuvo un papel clave en el desarrollo del séptimo arte porque fue la creadora del cine narrativo y de la narración cultural superando el cine de demostración de los hermanos Lumiere. El corto *La Fee aux choux* (1896) fue su primer trabajo, y se puede considerar como la primera película de ficción. Guy Blache rodó muchas películas, pero la mayoría fueron atribuidas por la crítica a su marido, si bien ella luchó duramente para que le reconociesen su papel de directora y productora. Por su parte, la estadounidense Louis Weber (1881-1939) fue la primera mujer en dirigir un largometraje *The merchant of Venice* (1914).

En España e Italia destacan los nombres de Helena Cortesina (1904-1984), Rosario Pi (1899-1967) y Elvira Notari (1875-1946). Helena Cortesina fue pionera en el cine español al dirigir el largo *Flor de España o la leyenda del torero* (1922), filme mudo que relata la historia de una bailarina y un torero de éxito que deciden dejar su carrera para casarse y tener hijos. Tras el rodaje, Cortesina, fue obligada a abandonar el papel de directora ya que éste le resultó ser un trabajo muy duro por el hecho de ser mujer y decidió seguir la carrera de bailarina y actriz. Por su parte Rosario Pi rodó la primera película sonora en 1935 *El gato montés*. En esta película inspirada en *La Zarzulea* de Pannella, por primera vez se denunció en la gran pantalla el tema del machismo. Mientras que los personajes femeninos de Pannella eran pasivos y secundarios, tal como estaba dispuesto por el canon de la sociedad de la época, las mujeres de Pi eran fuertes, determinadas y alzaban su voz contra la prepotencia y violencia de los hombres. Rosario Pi no fue muy apreciada ni por los Republicanos ni por los Franquistas a causa de sus modernas ideas y por representar mujeres que no correspondían al ideal de la mujer abnegada de la época.

En Italia destaca el caso de Elvira Notari, quien desempeñó un papel muy importante en el desarrollo del cine mundial. Notari fue no solo la primera mujer directora del cine italiano, sino además se la puede considerar como la precursora del cine Neorrealista. Fue una mujer muy activa que abrió una escuela de Arte

cinematográfico que orientaba la forma de actuar hacia la dimensión psicológica de los personajes más que a los excesos de *pathos*. Su producción entre 1906 y 1926 fue muy amplia y variada y de hecho produjo largometrajes, documentales y cortometrajes. El telón de fondo de sus películas eran los barrios pobres y degradados de la ciudad de Nápoles y las protagonistas de sus obras eran la mayoría de las veces mujeres locas, violentas, eróticas y rebeldes respecto a las reglas sociales impuestas por la sociedad patriarcal y fascista de la época. La cineasta, a través de la cámara, denunció la condición de la mujer en las primeras décadas del siglo XX y muchas de sus películas fueron objeto de la censura especialmente durante el Fascismo. A causa de esta visión tan progresista y rebelde considerada por el régimen antinacionalista, no fueron exportadas a Estados Unidos. Entre sus obras destaca *A' legge* (1921) basada en la obra de teatro *A San Francisco* de Salvatore di Giacomo, *Napoli terra d'amore* (1928) y *Napoli terra delle sirene* (1929). Estas dos últimas películas se distinguen por las numerosas innovaciones lingüísticas que incorporaban y por presentar un Nápoles burgués o la total ausencia del moralismo.

La existencia de estas valientes directoras nos permite comprender que la mujer ha sido muy activa en el intento de afirmar su voz y de deconstruir aquellos ideales machistas que imponía la cultura cinematográfica ya desde su origen. Este procedimiento que utilizaron las primeras mujeres que se dedicaron al cine y que luego fue empleado también por las cineastas de las décadas posteriores, fue objeto de la crítica feminista a partir de los años setenta hasta llegar a la época actual. Antes de pasar a abordar las distintas perspectivas que ha abordado la crítica feminista, parece oportuno destacar aquí el hecho de que el número de mujeres directoras tanto en España como en Italia ha crecido a partir de la década de los años noventa. Este número de cineastas con trayectorias consolidadas es mayor en España que en Italia donde todavía son pocos los nombres de mujeres que se han afirmado en el cine actual. Entre ellas destacan: Lina Wermüller (1928-), que ha sido la primera mujer italiana candidata al Oscar con la película *Pasqualino Sette Bellezze* (1977). Cineasta y escritora, Wermüller centra su obra en la exageración del papel convencional otorgado al hombre y a la mujer en la sociedad italiana. Otras cineastas de relieve son: Cristina Comencini (1956-), empeñada en la lucha social por la igualdad de género y Franca Archibugi (1960-), quien explora el mundo de la infancia a través del tema de la neuropsiquiatría infantil y de los problemas familiares en el largometraje *Il Grande Cocomero* (1993), las relaciones de

parejas en *Con gli occhi chiusi* (1994) y la relación entre madre e hijo en *L'albero delle pere* (1998). Esta última película relata la historia de una madre débil por su adicción a la droga y que debe enfrentarse con un hijo que se ha vuelto maduro muy pronto para ayudarle a superar sus trastornos. A esta película le fue otorgada la medalla de oro en Madrid en 1998 durante la semana del cine. Interesante es el caso de la joven Giorgia Farina (1985-) que se ha ido afirmando en los últimos años con las películas *Amiche da morire* (2013) y *Ho ucciso Napoleone* (2015). En la primera película la cineasta explora irónicamente la complicidad de una relación que se establece entre mujeres muy distintas entre sí, que se unen para contrastar la sociedad machista de la Sicilia actual. En el segundo largometraje la autora trata con humor la relación entre la mujer y el poder. Así mismo, asistimos a la presencia de algunas actrices que han elegido rodar películas logrando un buen éxito de público y de crítica, tal como Valeria Golino (1965-) y Laura Morante (1956-).

En relación a la emergencia de directoras en España, María Camí Vela ha estudiado el aumento del número de ellas a partir de los años noventa. Según la autora, ello se debe al cambio generacional, ya que antes el cine se basaba en las mismas estructuras del patriarcado del régimen franquista³⁰⁰. A partir de 1988 destacan los nombres de nuevas realizadoras: Cristina Andreu (1960-), Isabel Coixet (1960-), Ana Diez (1957-), Rosa Vergés (1955-), Chus Gutiérrez (1962-), Ana Belén (1951-) o Maite Ruiz (1959-). Camí Vela argumenta que los géneros y temas utilizados por estas cineastas se pueden adscribir al género de la comedia o del drama en el marco de la posmodernidad. Lo que más ha interesado a estas mujeres es «el género de cine de personajes “intimistas” que explora las relaciones de pareja o la amistad entre mujeres» y la autobúsqueda interior para llegar a conocerse mejor. Acompañan a todo ello las reflexiones por parte de estas autoras sobre el pasado franquista o sobre los problemas sociales³⁰¹.

Considerando las adaptaciones literarias se puede destacar la película *Brumal* (1989) de Cristina Andreu basada en el libro de Cristina Fernández Cubas *Los altillos de Brumal* (1983) nominado a los Premios Goya en 1990. Otro ejemplo sería la película

³⁰⁰ María Camí Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90* (Madrid: Ocho y medio, 2001).

³⁰¹ *Ibíd.*, 21.

La novia (2015) de Paula Ortiz (1979-), libremente inspirado en la obra de García Lorca *Bodas de sangre* (1932). Camí Vela ha defendido la idea de que el aumento del número de directoras de cine es la consecuencia de la incorporación de la mujer en la sociedad. Sin embargo, en España, por el hecho que el número de directoras sigue siendo una minoría comparado con el de los colegas varones también, por el hecho de que la mujer todavía encuentra más dificultades a la hora de empezar la carrera cinematográfica. Camí Vela ha señalado que, a pesar de todo ello, se está reconociendo más la presencia de la mujer en este sector, la cual sin duda ha contribuido a una renovación del cine español quitando poder a la mirada masculina que antes constituía la única forma de referencia³⁰².

Derivado de todo ello podemos llegar a la conclusión de que la presencia femenina en el cine ha llevado a la deconstrucción de los aspectos tradicionales y patriarcales. Anette Khun ha argumentado en este sentido que se trata de un procedimiento de ruptura con el código dominante y que consiste en el provocar conciencia y actitud crítica a través de la transformación de las relaciones entre texto y espectador³⁰³. La ensayista afirma que el cine deconstructivo o «anti-cine», el cual está en continua evolución, se aleja del cine clásico en su forma y en su contenido, presentando asuntos que habían sido reprimidos o ignorados por el cine clásico. Uno de estos aspectos es constituido en la ruptura con la forma habitual de representación, a través de varios medios como por ejemplo el uso del lenguaje que puede ser de matiz femenino. Para Khun, el lenguaje femenino en el cine se basa «en el uso de subjetividad y autobiografía, ficción en oposición a no ficción y apertura en oposición a clausura»³⁰⁴.

A partir de los años setenta, inspirada por la estética de la negación de Laura Mulvey (1941-), se impone progresivamente la crítica feminista y la actitud de romper la construcción cultural del modelo de mujer ideal, que imponía el cine clásico dirigido a éste a la audiencia masculina – y apoyado en una representación de la mujer, joven, guapa, bien vestida y seductora. Tal como ha expuesto Paszkiewicz, la estética de la negación de Mulvey se basaba en el rechazo estratégico del placer fílmico que, según la

³⁰² *Ibíd.*, 24.

³⁰³ Annette Khun, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid: Catedra, 1991), 173-181.

³⁰⁴ *Ibíd.*, 181.

teórica, «permitía romper con el voyerismo y fetichismo característico del cine clásico hollywoodense»³⁰⁵.

Mulvey evidenció la importancia de tres miradas diferentes en el cine, la de la cámara, la del público y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión fílmica. Tradicionalmente el cine habría negado las dos primeras, evitando así la consciencia del espectador respecto a la cámara y a su mirada propia. La teórica defendió el distanciamiento que permitía deconstruir la satisfacción y los privilegios del espectador.

Paszkievicz ha contrapuesto la propuesta teórica de Mulvey con la de Giulia Colaizzi, quien ha desarrollado un proyecto de «des/erotización» y «des/estetización» del cuerpo femenino. Sus estrategias consisten en el desafiar la identificación con una única posición en el discurso fílmico, y en romper la identificación de las figuras femeninas no con objetos eróticos. Colaizzi ha afirmado que el momento de clausura placentera se puede evitar perturbando la coherencia y la linealidad del relato, y que esta actitud empuja al espectador a interrogarse sobre el texto fílmico.

La cuestión de la estética feminista fue abordada por Mulvey en un ensayo posterior, en el que la teórica echaba en falta una referencia clara de estética feminista discernible, sugería que un buen modelo podría ser el cine de vanguardia que se centra en la innovación y la ruptura, así como en «las estrategias de defamiliarización y reflexividad inspirada en gran parte en el pensamiento de Brecht»³⁰⁶. La teoría de Mulvey, basada en «la estética de la negación» del cine de vanguardia, recurría así al mismo código de la tradición dominante al cual se oponía. Su posición tuvo una gran influencia en las teorías feministas del cine que planteó la exigencia de que el placer del filme se produce a través de características formales más que visuales. A esta teoría se contrapuso la de Hollow que señaló que la estética negativa «no tiene en consideración el papel activo de la audiencia en la creación del significado». Así las películas de Hollywood por ejemplo no serían tan «monolíticas» como parecen. El modelo de

³⁰⁵ Katarzyna Paszkiewicz, *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*. (Barcelona: Icaria Editorial, 2017), 29.

³⁰⁶ Laura Mulvey, *Film, feminism and the Avant Grade* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

Mulvey vio en el cine narrativo y realista que el modelo patriarcal resulta por lo tanto limitado cuando se intenta analizar la obra de las cineastas actuales³⁰⁷.

Otro aspecto interesante, planteado por Fátima Arranz (2010), es si el cine representa una herramienta eficaz y necesaria para la igualdad de género³⁰⁸. Esta teórica afirma que este medio de comunicación goza de un poder enorme en la representación de la realidad social, a través de «la estructuración y distribución del capital simbólico»³⁰⁹. Arranz apunta que el poder de este medio está en el hecho de que representa la realidad social a través de la imagen y de la palabra por lo tanto esto constituye según la definición bourdiana su «capital». Con este «capital», según la ensayista, se puede construir el mundo social, imponiendo una visión específica a veces violenta e invisible a través recorridos simbólicos e invisibles. Para explicar la importancia de la experiencia mediática en la vida cotidiana, Arranz usa como herramienta la Teoría de la comunicación de John B. Thompson (2003), que destaca las influencias de los medios de comunicación en la formación del yo. Thompson no excluye el punto de vista determinista de la tradición estructuralista y post estructuralista de Foucault y Althusser; la suya era una consideración que entendía el yo «como producto o constructo de los sistemas simbólicos que lo preceden». Consideró que el individuo se construía a partir de materiales simbólicos que encuentra disponibles a lo largo de su vida. El teórico mantiene que la formación del yo depende de cuatro aspectos:

- 1) Intrusión mediática de mensajes ideológicos: o sea como estos mensajes sean acogidos por los individuos que los reciben y los incorporan a sus vidas.
- 2) El doble vínculo de dependencia mediática: si por un lado la proliferación de los productos mediáticos enriquece y ayuda a la organización reflexiva del yo, por otro, esa organización es cada vez más dependiente de ese tipo de productos sobre los que el individuo no posee control alguno.
- 3) El efecto desorientador de la carga simbólica: la cantidad de materiales simbólicos mediáticos permite enriquecer el proceso de formación del yo, implicando un proceso de desorientación al mismo tiempo en el establecimiento de ese mismo proceso.
- 4) La absorción del yo en la casi “interacción mediática”: la relación que se establece en el proceso de formación del yo entre el sujeto y los medios de

³⁰⁷ *Ibíd.*, 30-32.

³⁰⁸ Fátima Arranz, *Cine y género en España* (Madrid: Cátedra, 2010), 17-22.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 22.

comunicación quedaría definida como un nuevo tipo de situación interactiva. De todo ello se puede producir un efecto negativo que consiste en el romper el equilibrio en la formación del yo para confiar prácticamente en los materiales simbólicos mediáticos como única fuente referencial de esta formación³¹⁰.

La distinción de géneros y el intento de alcanzar su igualdad, ha convertido a la mujer en un personaje que en muchas ocasiones se ha convertida en protagonista en la literatura o en el cine a la hora de hablar de temas que se relacionan con el género humano.

Es interesante resaltar que son muchos los escritores varones que se sirven de personajes femeninos para explorar cuestiones no solo sobre la mujer sino también sobre la humanidad. Se trata de una actitud que se ha difundido considerablemente a partir de la segunda mitad del siglo XX. En España destacan por ejemplo las obras de Juan José Millas, *La soledad era esto* (1990), *Dos mujeres en Praga* (2002) o *Que nadie duerma* (2018); la de Javier Marías, *Berta Isla* (2017), y de Jordi Juan Ángulo Negro (2015). Por su parte en Italia se pueden destacar las novelas de Antonio Tabucchi *Si sta facendo sempre più tardi* (2003) y *Il tempo invecchia in fretta* (2005); y las de Alessandro Baricco *Emmaus* (2009), *Mr Gwyn* (2011), *Tre volte all'alba* (2012), *Smith & Wesson* (2014) y *La sposa giovane* (2015). Todas estas obras en ambos países tienen en común la elección de personajes femeninos que desempeñan papeles de protagonistas y reflexionan sobre temas universales: vida, enfermedades, amor, muerte, el paso del tiempo, relaciones interpersonales, etc.

En el cine asistimos a una situación parecida: los directores no solo redactan guiones inspirándose en novelas escritas por autoras, tal como ha sido indicado en los apartados anteriores³¹¹, sino que también convierten a la mujer en el personaje principal de su obra. Para abordar este tema tan amplio analizaremos la posición de dos cineastas: Pierpaolo Pasolini (1922-1975) y Pedro Almodóvar (1949-). Esta elección se debe al hecho de que los dos cineastas, ambos declaradamente homosexuales, pertenecen a dos generaciones distintas y representan una ruptura con el cine tradicional. Igualmente,

³¹⁰ *Ibíd.*, 26-28.

³¹¹ Apartados 1.1 *Marco histórico literario en la España de la Transición*, 1.2. *La Italia de los años setenta*, 1.3 *La España posmoderna*, 1.4. *La Italia posmoderna y los años cero*.

ambos han dedicado muchas de sus obras a la mujer presentando distintas facetas del ser femenino.

Pasolini ha tratado la condición fémica italiana en la década de los años sesenta e inicio de los setenta. Él identifica probablemente su condición de homosexual con la femenina, en el sentido de que sus personajes se caracterizan por un profundo dramatismo y pertenecen a su propio diseño de lucha para la afirmación de su personalidad que marca la obra completa pasoliniana.

Pasolini se centra en las madres y en la relación entre madre e hijo y nunca en la mujer sensual y amante. Sus mujeres son pobres o prostitutas y luchan para ofrecer un futuro burgués a sus propios hijos. La comunicación de estos personajes que toman la palabra es fuerte y se manifiesta también en un juego de mirada y en los primeros planos que se convierten en imágenes- símbolos y casi en iconos atemporales. En muchas de sus películas Pasolini se sirve del mito o de la tradición histórica para explicar el presente. Entre sus obras destacan *Mamma Roma* (1962), *Edipo Re* (1967), *Teorema* (1968) y *Medea* (1969) en las cuales sus personajes femeninos son abordados no solo a través de un realismo muy duro sino también a través del lenguaje del sueño; lenguaje que utiliza para concretar sus propias obsesiones, así como defiende Gian Piero Brunetta (2003)³¹². Brunetta ha resaltado que para Pasolini «la verità non sta in un sogno, ma in molti sogni» tal como dice uno de sus personajes en la película *Il fiore di una Mille e una notte* (1974)³¹³. Otros aspectos de la condición femenina abordados por Pasolini, en el marco del «malditismo», son: el de la mujer víctima del poder y su consiguiente rebelión, el desdoblamiento o el tema de la homosexualidad. Véanse, por ejemplo: *Il fiore di una mille e una notte* (1974) y *Saló* (1975) que fue la última película del cineasta italiano.

Rebelión, ruptura y dramatismo contra el sistema burgués dominante son los rasgos que marcan la obra del cineasta español Pedro Almodóvar quien se afirma en la década de los ochenta y que exploraremos más detalladamente por su mayor actualidad. José Luis Sánchez Noriega (2017) refiriéndose a la obra del director manchego utiliza la expresión de «estética de las pasiones» y define a Almodóvar como un «cineasta

³¹² Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri* (Bari: La Terza, 2003).

³¹³ *Ibid.*, 220.

posmoderno»³¹⁴. El profesor explica que centrarse en el mundo de las pasiones en la filmografía implica «una comprensión humana que se antepone a cualquier otro valor en esta estética»³¹⁵ mientras que el uso de la acepción «posmoderno» contextualiza a Almodóvar entre los cineastas surgidos en los ochenta «cuyo estilo se caracteriza por la hibridación y rescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito o la artificiosidad y la fascinación visual»³¹⁶. Sánchez Noriega alude a la tesis de André Bazin según la cual habría dos categorías de cineastas (los que creen en la imagen y los que creen en la realidad), para resaltar que a la hora de abordar la obra de un director de cine esta teoría resulta ser demasiado rígida, sobre todo si este director es Almodóvar. De hecho, considerando el «universo almodovariano» nos damos cuenta de que el director manchego explora indistintamente los dos mundos, aunque en sus películas muchas veces la imagen prevalece sobre la realidad.

Considerando el cine de Almodóvar observamos enseguida que, a pesar de la imagen de la realidad y de las pasiones, la mujer es la protagonista absoluta de su obra, «tanto en el sentido visual como en el interpretativo» así como defiende María del Mar Soliño Pazó³¹⁷, mientras que Sánchez Noriega alude a la teoría de Zecchi que habla de «un cine ginocéntrico y rompedor con los roles tradicionales atribuidos a la mujer»³¹⁸.

Para Soliño Pazó las mujeres almodovarianas «sienten la opresión de sus circunstancias y este sentimiento de opresión, se traduce en un deseo de cambio, huida y mejora de sus situaciones». En cada caso, la mujer de Almodóvar es una mujer fuerte, determinada, luchadora que sufre mucho por el desamor, la traición y su consecuente soledad pero que es capaz de convivir con todo ello. El personaje masculino es a menudo machista, egoísta o débil y tiene un papel secundario en la mayoría de los casos, su muerte accidental o provocada representa para la mujer una liberación tal como resalta Sánchez Noriega. La violencia machista está representada por el personaje de Clara en *Carne Trémula* (1997) que murió asesinada por su marido cuando decidió

³¹⁴ José Luis Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, (Madrid: Alianza Editorial, 2017).

³¹⁵ *Ibíd.*, 12.

³¹⁶ *Ibíd.*

³¹⁷ María del Mar Soliño Pazó, «La mujer en el cine de Almodóvar», *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, (1), 2011, 86-90, <http://www.escriptorasyescrituras.com/la-figura-la-mujer-cine-almodovar/>. (Acceso el uno de abril de 2018).

³¹⁸ *Ibíd.*, 329.

abandonarle porque estaba harta de los malos tratos y de la violencia padecida. La violencia que procede del miedo de la separación destaca también en *Los abrazos rotos* (2009), cuando Lena comunica a Martel que tiene intención de dejarle y éste la empuja por la escalera provocando la ruptura de la pierna de la joven, aunque luego la acompaña al hospital pareciendo arrepentido de lo sucedido. A ello le sigue una agresión aún más seria: Lena es desnudada por su pareja y tirada en la carretera medio desnuda tal como cuenta ella misma durante la narración³¹⁹.

Sánchez Noriega evidencia que el punto de vista de la mujer es una constante en el cine de Almodóvar desde sus comienzos en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta llegar a su última película *Julieta* (2016), aunque es *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) la que representa, a través de las cinco protagonistas, «un abanico completo de personajes femeninos que tienen en común la insatisfacción, de la que en algún modo son responsables los varones»³²⁰.

A lo largo de la obra almodovariana aparecen distintos tipos de mujeres que pertenecen a generaciones y clases sociales diferentes: amas de casas, abogadas, escritoras, periodistas, profesoras, mujeres sumisas y enamoradas, solteras, viudas, rebeldes, prostitutas, ninfómanas, lesbianas, transexuales, madres e hijas. Sobre la relación entre madre e hija arranca buena parte de la obra del cineasta manchego.

Soliño Pazó apunta que el tema de la mujer/madre en sus distintas dimensiones se presenta a partir de la película *¿Qué he hecho para merecer esto?* (1984), sigue explorándose en *Tajones lejanos* (1991), donde se une con el asunto de la transexualidad; en *Carne Trémula* (1997) aborda la idea de prostitución y maternidad, y en *Todo sobre mi madre* (1999) la protagonista reflexiona sobre el significado de ser madre. Soliño Pazó resalta que el papel de la madre es uno de los más importantes para Almodóvar por el hecho de que se crio en un entorno familiar totalmente femenino. Por su parte Sánchez Noriega defiende la idea de que entre los personajes femeninos almodovarianos

³¹⁹ Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, 330-332.

³²⁰ *Ibid.*, 329.

hay una relación de amistad cómplice» que la mayoría de las veces les permite de superar las adversidades sin la ayuda del varón, que es en la mayoría de los casos ausente, violento o incapaz. Esta amistad cómplice entre mujeres constituye así un tipo de familia ginocéntrica³²¹.

Si consideramos el tema de la maternidad y del abandono, parece interesante destacar su última película: *Julieta* (2016), un filme inspirado libremente en los cuentos *Chance*, *Soon* y *Silence* que pertenecen a la recopilación *Runaway* (2004) de la escritora canadiense Alice Munro (1931-)³²².

En nuestra opinión representa la obra maestra del cineasta manchego y aunque hay referencias explícitas a algunas de sus películas anteriores refleja «una cierta ruptura» en su filmografía. Sánchez Noriega ha defendido la idea de que en esta película Almodóvar renuncia a dos de sus rasgos habituales: «el humor y la sexualidad heterodoxa» y faltan otras referencias habituales como el uso de drogas y medicinas por parte de sus personajes. El ensayista comenta que esta película es «un melodrama intenso que pone en escena una historia con la evidente finalidad de profundizar en el sentimiento del dolor emocional que hiere a las personas en lo más hondo»³²³. Se centra en el tema de la pérdida de la persona querida que no afecta solo a la protagonista sino también a otros personajes. La muerte, el dolor y la culpabilidad estructuran toda la historia. El espectador se enfrenta con la «muerte física» (muerte del hombre del tren o de Xoan, marido de Julieta) y con la «muerte simbólica», abandono de Antía, o ambas a la vez con referencia a la madre de Julieta que en un primer momento no la reconoce y luego muere en su ausencia. Sánchez Noriega evidencia que, para Almodóvar, la muerte puede tener «un inesperado poder restaurador de la justicia» de hecho la muerte del hijo de Antía ahogado en un río es el pretexto para que Antía vuelva a contactar a su madre. O puede ofrecer la posibilidad de un futuro común y de un nuevo amor, así como ocurre a Julieta después de la muerte de la esposa de Xoan. La muerte puede representar el sino amenazador e inevitable que prevalece sobre el deseo de felicidad y de plenitud amorosa del ser humano. Este último aspecto es explorado también en otras películas como en *Los abrazos rotos*, donde la muerte de Lena causado por el accidente de coche corresponde al trágico fin de un amor apasionado y atormentado. De todos modos,

³²¹ *Ibíd.*, 331.

³²² Alice Munro recibió el premio Nobel de la literatura en 2013. La recopilación de cuentos *Runaway* (2004) recibió el premio Giller Prize en 2004 y fue traducido al español bajo el título *Escapada* en 2005.

³²³ Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, 326.

Sánchez Noriega indica que la muerte según el director manchego no siempre está relacionada con la tragedia. *Volver* (2006), por ejemplo, representa la costumbre de la gente de La Mancha de cuidar y adornar las tumbas del cementerio porque «hay una relación natural con la muerte y con los muertos. Los muertos no mueren nunca»³²⁴.

El ensayista apuesta que *Julieta*, así como la mayoría de las películas de Almodóvar, es «una historia de supervivencia» y en ella se alternan el sentimiento de «abandono, desamor y soledad» que también pertenecen al personaje de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de Pepa, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o de Leo en *La Flor de mi secreto*. El profesor analizando el vacío dejado por el rechazo y el abandono por parte de la hija compara la situación de Julieta a la de Manuela de *Todo sobre mi madre*. La trama se centra en el recuerdo, en la importancia del pasado para intentar entender el presente y en una reflexión sobre «la fragilidad y debilidad de la existencia humana», a través del mito clásico. Otro tema que lleva al mundo mitológico es el viaje, que está relacionado con el sentido de búsqueda. A lo largo de la narración, de hecho, hay referencias explícitas a la *Odisea* de Homero cuando Julieta, impartiendo una clase de literatura, explica el significado de las tres palabras griegas: *thalassa*, *hals* y *póns* que marcarán inevitablemente su destino.³²⁵

Otro aspecto que llama la atención es la necesidad que siente la protagonista de escribir. Julieta no es una escritora profesional tal como resalta Sánchez Noriega, pero escribe una carta o un diario para intentar superar la angustia del abandono por parte de su hija e intentar restablecer un contacto con ella o encontrar las causas de esta misteriosa y tal vez inexplicable desaparición.³²⁶ A través del *flashback* la protagonista explora la angustia por el paso del tiempo y la muerte, la pasión y la traición, la relación entre mujeres, hasta tocar de puntillas la presunta relación lesbiana entre Antía y su amiga Beatriz. Volviendo al tema del abandono por parte de Antia, Sánchez Noriega comenta que esta desaparición voluntaria es debida, quizás por la influencia de una secta religiosa a la que la joven pertenecía o por la actitud por parte de la joven de culpabilizarse a sí misma y a su madre después de la muerte de su padre.

³²⁴ *Ibíd.*, 326.

³²⁵ *Ibíd.*, 262, 263.

³²⁶ *Ibíd.*, 182.

Otro gran aspecto tratado en la película a pesar de «la ausencia de la persona querida» es «el sentimiento de culpa» de Julieta, quien vive dramáticamente hasta caer enferma. Este sentido es transmitido por parte de Julieta a su hija Antía provocando consecuencias funestas. Sánchez Noriega evidencia que el sentimiento de la culpa no es un sentimiento religioso sino «humano y devastador».³²⁷

A través de este recorrido, podemos llegar a la conclusión de que la película *Julieta* de Pedro Almodóvar cumple todos los requisitos para confirmar la idea planteada al inicio de este apartado, que es que literatura, cine y mujer han encontrado sinergias y formas de convergencia productivas en la cultura contemporánea. De hecho, hemos visto que el guion se inspira en la recopilación de cuentos escritos por la autora canadiense Alice Munroe y la protagonista es una mujer que a su vez escribe un diario /carta en el que aborda temas existenciales que afectan no solo al *yo* femenino, sino que se extienden al género humano. El carácter ideal de esta unión es debido a la fuerte necesidad de comunicación por parte de la mujer y a su deseo de igualdad de géneros. Por lo tanto, ella ha logrado afirmar su voz y sus derechos en las últimas décadas a través de un doble poder: el de la palabra y el de la imagen, que representan las herramientas ideales para la «deconstrucción» del patriarcado.

³²⁷ *Ibíd.*, 262-263.

CAPITULO 2

Hacia un entendimiento del ser humano y de la cultura actual

Antes de explorar la literatura actual escrita por mujeres en España e Italia en el siglo XXI nos parece fundamental hacer hincapié en los movimientos culturales y sociales que han determinado el siglo XX y que han tenido una fuerte influencia en el pensamiento de los literatos, marcando el paso de la época moderna a la época contemporánea. En los siguientes apartados se resaltarán cómo el psicoanálisis, la semiótica, el feminismo, el poder y la deconstrucción están estrechamente relacionados unos con otros. Su estudio conjunto nos proporciona las herramientas para entender al ser humano, su entorno y la cultura actual.

2.1. Freud: el psicoanálisis del autor y del personaje

Sigmund Freud (1856-1939) es conocido como el fundador del psicoanálisis, sus teorías han tenido una gran influencia en todos los sectores de la cultura y han influido en las investigaciones antropológicas y en los distintos sectores de medicina psicosomática.

A partir del siglo XX, el psicoanalista austriaco evidenció en sus obras la importancia de la unión entre el psicoanálisis y la literatura para la comprensión de los mecanismos psicológicos y del inconsciente del ser humano. En realidad, lo que se ha evidenciado a lo largo de este siglo ha sido un interés mutuo entre ambas disciplinas. De hecho, si nos fijamos en los ensayos de crítica literaria se advierte la tendencia a recurrir a los estudios psicológicos de Freud, de Jaques Lacan y de Carl Gustav Jung, al mismo tiempo que el psicoanálisis ha utilizado obras literarias para confirmar sus propias teorías.

Esta estrecha relación empezó en 1898 cuando Freud publicó *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*), obra que se puede considerar el pilar del psicoanálisis. En ella el psiquiatra austriaco escribió sobre el concepto del «yo» y la teoría del «inconsciente» que permite interpretar los sueños. Los sueños para Freud representaban «el cumplimiento del deseo»; es decir: intentos por parte del inconsciente para resolver conflictos irresueltos que pueden ser recientes o pasados. Las imágenes de los sueños son así imágenes aparentes que necesitan un atento análisis e una interpretación psicológica. Para escribir este libro Freud no solo recurrió a los sueños de algunos de sus pacientes sino también al mundo de la literatura, sirviéndose de los personajes de obras de distintas épocas y corrientes literarias. El psiquiatra reconocía en los escritores y en los artistas una sensibilidad para llegar al conocimiento de la *psique* debido a que saben y perciben cosas que los académicos no llegan a conocer tal como

describió en *L'Io, l'Es ed altri scritti* 1917- 1923 y en *Inibizione sintomo angoscia ed altri scritti* 1924-1929³²⁸.

Para abordar sucintamente el tema del psicoanálisis del autor y del personaje se tendrán en cuenta los ensayos de Carlos Gustavo Motta, Carlos Rey y Stefano Ferrari, los cuales han analizado la relación de Freud con la literatura; o más bien, la relación entre psicoanálisis y literatura. La elección de estos ensayos se debe a que se trata de trabajos recientes sobre estas cuestiones y a que cada uno de ellos explora un aspecto distinto de esta fascinante relación, proporcionando así útiles herramientas para el análisis de las autoras y obras objeto de la presente tesis, tal como se tratará en el tercer capítulo.

El psicoanalista y cineasta argentino Carlos Gustavo Motta centra su estudio en textos literarios cuyos temas universales influyeron en los estudios psicoanalíticos del psiquiatra austriaco. Motta se apoya en el hecho de que Freud fue un gran lector, de lo cual podemos darnos cuenta por las muchas citas que hizo desde su primer ensayo. Sófocles, Virgilio, los personajes de William Shakespeare, los de Jonathan Swift, John Milton, Edmund Spenser, George Eliot, Joseph Rudyard Kipling, Charles Kingsley, Henry Ryder Haggard, Max Müller y Charles Dickens se alternan en sus obras con sus propios pacientes. A estas referencias se pueden añadir muchas otras de la literatura francesa tales como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Guy de Maupassant, François Rabelais, Jean Baptiste Poquelin Molière, François-Marie Arouet Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Victor Hugo, Blaise Pascal y Alexandre Dumas; o de la rusa como Fëdor Dostoievski, Leone Tolstoi y Dimitri Merejkovski. No faltan tampoco explícitas referencias a las tradiciones escandinava y alemana, representadas respectivamente por Henrik Ibsen y Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, Ludwig Uhland, Christian Dietrich Grabbe, los hermanos Grimm y Johann Wolfgang (von) Goethe. Todos ellos constituyeron el objeto de su estudio y fueron citados con mucha frecuencia a lo largo de su obra, aunque los autores más mencionados por el psiquiatra austriaco son sin duda Goethe y Schiller.

³²⁸ Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (Torino: Bollati Boringhieri, 1991).

Freud se centró también en las leyendas anónimas (*Nibelungenlied*) y en autores como Gottfried August Bürger, Christian Fürchtegott Gellert, Johann Gottfried Herder, Karl Arnold Kortum, Doris Lessing y Georg Christoph Lichtenberg. Entre los autores alemanes apreciados por el psiquiatra austriaco destacarían Fritz Reuter, Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer, el austrohúngaro Theodor Herzl (fundador del sionismo), y los novelistas Gottfried Keller, Joseph Viktor von Scheffel y Arthur Schnitzler. Entre los filósofos destaca su interés por Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Karl Robert Eduard Hartmann, Franz Brentano, Arthur Schopenhauer y Friedrich Wilhelm Nietzsche. Freud tuvo en cuenta los planteamientos teóricos que confluían con sus propias investigaciones, de hecho, como ha señalado Motta, la noción de *inconsciente* ya podemos encontrarla en Leibniz, Herbart y Schopenhauer o Eduard von Hartmann. Éste último escribió en 1870 *Das Unbewusste* (*Lo inconsciente*), obra que fue traducida a todas las lenguas europeas, si bien en ella usaba este concepto de forma confusa y no con el significado que le otorgó Freud.

En este punto parece interesante detenerse y aclarar la razón por la que los clásicos han influido en la formación y en el pensamiento de Freud. La explícita referencia al mundo clásico por parte del psiquiatra austriaco (así como sucede con otras autoras y autores contemporáneos) se apoya en la idea de que ese mundo sigue siendo actual y cercano a nuestro pensamiento. Al respecto, Italo Calvino ha afirmado que «Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone»³²⁹. A ello se une el deseo de búsqueda de estabilidad que siempre ha acompañado al ser humano en momentos caracterizados por desórdenes, inseguridades.

De hecho, la definición de la palabra «clásico» según el Diccionario de la Real Academia Española es la «búsqueda de plenitud, serenidad y equilibrio»³³⁰; objetivos anhelados por parte del ser humano que han dominado el pensamiento y las artes de Occidente en la época greco-romana, y que han vuelto a aparecer en el Renacimiento, los siglos XVIII, XIX y la época actual. La experiencia de la literatura griega y latina que se ha vuelto a proponer en nuestra narrativa actual puede ser un punto de partida

³²⁹ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos* (Barcelona: Tusquets, 1993), 5.

³³⁰ RAE, <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=clásico>. (Acceso el uno de abril de 2018).

para el entendimiento de la contemporaneidad de los países del Mediterráneo en el marco de una estratificación cultural. Así, podemos llegar a la conclusión de que el mundo clásico en su complejidad y belleza sigue siendo un instrumento fundamental para el entendimiento del pensamiento del ser humano. Efectivamente, para intentar comprender el fuerte individualismo del individuo posmoderno, relacionado con sus trastornos e inseguridades, podemos recurrir al mito de Narciso, dándonos así cuenta de que el pensamiento grecorromano es como una brújula que nos ayuda a orientarnos en una época convulsa como la nuestra.

Volviendo al ensayo de Motta, el crítico comenta que el hecho de que Freud a lo largo de sus estudios mencione y utilice como foco a los autores enumerados previamente es la clave del enlace inevitable entre psicoanálisis y literatura. El autor señala que explorar esta relación en pleno siglo XXI puede aportar nuevos elementos útiles y añade que el hecho de que Freud fuese un lector de los clásicos le permitió utilizar un lenguaje que adscribe su obra no solo al sector clínico sino también al literario. A tal propósito, hablando de los escritos freudianos, resalta que «no solo transmiten los detalles de los signos y rasgos de una estructura psíquica, sino que nos permiten aún hoy comprender las reacciones frente a la angustia»³³¹.

Por su parte el ensayista Carlos Rey ha abordado la importancia del estudio realizado por Sigmund Freud sobre el *Edipo* de Sófocles³³². El «complejo de Edipo» representa el concepto central de la investigación y del análisis del pensamiento freudiano, y este mismo concepto según el psiquiatra austriaco se encuentra en muchos personajes de la literatura: en Hamlet de William Shakespeare o en los hermanos Karamazov de Fedor Dostoievski. En una carta a su amigo y médico alemán Wilhelm Fliess, Freud comentaba:

«una idea me ha cruzado por la mente, la de que el conflicto edípico puesto en escena en el Oedipus Rex de Sófocles podría estar también en el corazón de Hamlet. No creo en una intención consciente de Shakespeare, sino más bien que un acontecimiento real impulsó al poeta a escribir ese drama, y que

³³¹ Carlos Gustavo Motta, «Freud y la literatura y el lector de Goethe», 2016. www.crearensalamanca.com/freud-y-la-literatura-y-el-lector-de-. (Acceso el cuatro de mayo 2018).

³³² Carlos Rey, «Las otras lecturas de Freud», *Psicoanálisis y literatura* Vol. 29, n° 103., 2009, www.revistaaen.es › Inicio ›. (Acceso el cuatro de mayo 2018).

su propio inconsciente le permitió comprender el inconsciente de su héroe»³³³.

En *Edipo rey* Freud descubrió lo universal del inconsciente disfrazado de destino, en *Hamlet* la inhibición de la culpa, y en *Los hermanos Karamazov* el deseo parricida. Rey llega a la conclusión de que el complejo de Edipo para Freud ejerce una fuerte presión sobre el ser humano, el cual vive una «subjetividad trufada de tensiones» y «el narrar, el relatar» representan una necesidad por parte del hombre de vivir otra realidad³³⁴.

Este aspecto fue abordado, tal como apunta Stefano Ferrari, en el ensayo *El creador literario y el fantaseo* (1908), donde Freud explicó que lo que empuja al ser humano a escribir es la insatisfacción y la frustración del deseo. Para superar la negación de su deseo, el ser humano se serviría de una “satisfacción alucinatoria” que conseguiría a través del sueño, de la fantasía y del arte. Ferrari comenta que si consideramos desde un punto de vista literal el contenido del ensayo escrito por Freud, la insatisfacción es lo que llevaría al individuo a escribir; o mejor dicho: *a contar*. Esta actitud sería la que empuja a crear fantasmas cuyo contenido es parecido al mundo de los sueños y que constituye la satisfacción de los deseos que han sido frustrados por la realidad.

Ferrari en su libro propone analizar la función de la escritura desde la perspectiva freudiana, y señala que la escritura nace por una necesidad profunda e íntima: se trata casi de una necesidad fisiológica³³⁵. En el marco de esta tesis, interesa señalar que esta teoría es compartida por autoras como Rosa Montero, quien ha declarado en más de una ocasión que la escritura es un esqueleto exógeno que la mantiene en pie, o por Cristina Fernández Cubas, quien ha comentado que para ella el acto de escribir es algo que no se atreve a definir y que se ha convertido en una elección de vida³³⁶.

³³³ *Ibíd.*, 145.

³³⁴ *Ibíd.*, 145-147.

³³⁵ Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi* (Lecce: La Terza Editori, 2012).

³³⁶ Lucia Russo, Entrevista personal a Cristina Fernández Cubas, 12/12/2017, Barcelona.

Lucia Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid.

El profesor relaciona la escritura con la necesidad, o mejor dicho, con la urgencia de expresión por parte del individuo, que no siempre coincide con la comunicación. La necesidad de expresarse por parte del ser humano es una necesidad primaria relacionada con la del existir³³⁷. Esta necesidad de escribir, al igual que la de producir una obra de arte, es una necesidad «esencial» y al mismo tiempo «compleja». A tal propósito, Ferrari nos habla de una dimensión «funcional» relacionada con la fisicidad: «una función liberatoria y de alivio de una tensión interna» y al mismo tiempo «una satisfacción placentera» debida al hecho de objetivar la propia psique³³⁸.

Freud en *El creador literario y el fantaseo* (1908) se centró sobre todo en la capacidad narrativa que deriva de la insatisfacción y que lleva a la formación sustitutiva de determinados contenidos. Este tema lo retomó en *La novela familiar de los neuróticos* (1908), un breve ensayo donde evidenciaba la necesidad por parte del ser humano de contar historias y que se centró en el tema de las relaciones familiares. Para Freud, cada niño probaría desilusiones inevitables que ponen en crisis la relación idealizada que tiene con sus padres. Todo ello le llevaría a inventar personajes imaginarios, aventuras fantásticas y a crear «novelas familiares» que se pueden adscribir a la misma dimensión que las leyendas y que el mito. Este breve texto dio indicaciones más explícitas que las que había aportado *El creador literario y el fantaseo*, evidenciando que la importancia psicológica de las fantasías no consiste en su «contenido específico» sino en su «función», esto es, «la de representar continuamente y tautológicamente la misma condición psíquica»³³⁹.

La relación entre biografía y autor abordada por Freud en ambos ensayos se analiza teniendo en cuenta la psicología de cada autor. Es decir, los contenidos de estas fantasías y de estas novelas familiares se vinculan «a la dialéctica entre filogénesis y ontogénesis» que conecta al individuo con «su historia» y con «el talento individual»³⁴⁰. Ferrari, en su análisis, ha evidenciado que es justo la forma y el estilo de la narración lo que permite caracterizar, también a través de una perspectiva psicológica, la especificidad de este proceso en el que se expresa el trabajo particular del individuo en

³³⁷ Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, 3-13.

³³⁸ *Ibid.*, 14.

³³⁹ *Ibid.*, 15.

³⁴⁰ *Ibid.*

su relación con la herencia arcaica de la tradición. Ferrari se pregunta cuál es el significado concreto o mejor dicho «la función económica de estas fantasías y de estas historias», y llega a la conclusión de que ésta parece ser la de representar nuestro psiquismo «prestando un objeto al deseo o a la angustia, un punto de apoyo y de agregación a los flujos energéticos del Inconsciente»³⁴¹. Las teorías recientes de neuropsicología también han confirmado que detrás de la exigencia de narrar existe algo de «primordial» y «funcional». Ferrari menciona el caso de algunos pacientes afectados por el síndrome de Korsakov que habiendo perdido la capacidad de recordar están obligados a hablar y a contar historias, porque solo en el *continuum* del cuento pueden guardar «el fantasma de su identidad». A tal propósito el ensayista menciona el pensamiento de Oliver Sacks³⁴² que dice que el frenesí narrativo de estos enfermos puede desarrollar capacidades inventivas extraordinarias porque el paciente debe inventarse a sí mismo y su mundo al instante, aunque los contenidos de estas fabulaciones, por su implícito valor funcional, no tiene mucho sentido que sean sometidos a una interpretación psicoanalítica de tipo clásico. Para Freud en *La interpretación de los sueños* (1899) «el sueño, como las fantasías encuentran su origen en el Deseo del Inconsciente»³⁴³. Así, los contenidos de las obras son simples ocasiones para representar nuestro mundo interior. Se trata de metáforas del deseo y de la angustia que deben transferir al exterior a través de figuras el equivalente psíquico-emotivo de algo que tenemos dentro: sea en el sentido propio tal como acontece en el lenguaje onírico, o sea en el sentido de la transcripción verbal, que puede tener un rasgo más narrativo. Ferrari evidencia que las elecciones estilísticas y formales que diferencian y caracterizan los contenidos de las obras son las que expresan el trabajo psíquico específico del autor. A partir de ello, se trata de ver si existen correlaciones específicas entre el significado psicológico de estas figuras y su valor estético, haciendo así hincapié en dos sectores que son reconducibles el uno con el otro: la estética y la psicología. A tal propósito Ferrari habla del estilo como modalidad de la elaboración psíquica:

L'associazione tra stile, psicologia e psiconalisi potrebbe di per sé sollevare le più numerose e diverse prospettive dell'indagine, a cominciare della

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Oliver Sacks, *Una questione di identità* (Milano: Adelphi, 1985).

³⁴³ Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, 17, 18.

possibilità di considerare le particolarità stilistiche delle diverse psicologie e psiconalisi, parlando per esempio dello stile di Freud, o di Jung o di Lacan, con tutto ciò che certamente di fondamentale e costitutivo si nasconde dietro la cifra formale dei loro saperi. Oppure, secondo una tradizione di studi ancor più consolidata, si potrebbero inseguire, nel loro svolgersi progressivo, gli stili delle malattie psichiche e di certe grandiose nasografie (l'isteria per esempio) o di alcuni sintomi strani e perfettamente illuminanti, oppure di certi frastagliatissimi deliri, di cui le costruzioni degli analisiti sono soltanto un pallido corrispettivo³⁴⁴.

A raíz del psicoanálisis se podrían considerar tipologías estilísticas tradicionales tales como el «estilo subjetivo» o «tendencialmente objetivo»³⁴⁵ en relación a la presencia del *yo* del autor, que puede ser más o menos explícita y directa en su obra al prevalecer el uso de la primera o tercera persona. Este caso puede ser un índice estilístico significativo, pero no el único. Piénsense por ejemplo en el estilo de Proust que está marcado por una identificación proyectiva con la cual el autor intenta defenderse de una realidad percibida como hostil y que viene controlada a través de la imitación y de la mimesis.

Ferrari escribe también sobre la tendencia al realismo en contraposición a la abstracción, que corresponde a un mecanismo de defensa del *yo*. El realismo, para el crítico, se sirve de la imitación o de la repetición y corresponde a una forma de elaboración de la realidad, mientras que la abstracción corresponde a una fuga de la realidad y se configura como negación de sus contenidos. Ferrari evidencia que de todos modos se trata de dos categorías muy amplias, por lo que es interesante abordar el tema del estilo desde una perspectiva más específica, es decir: considerando los aspectos psicológicos que el autor utiliza durante la creación de su obra. El ensayista afirma que la obra de un autor es la expresión más o menos indirecta de su subjetividad (es decir, su mundo interior) y de las relaciones con el mundo exterior. Por ello, también el estilo de la obra expresa las formas de su recorrido psíquico a través del cual un determinado contenido adquiere una forma específica. Ferrari nos habla de estilo del autor y de su balance entre la realidad interior y la realidad exterior, entre privado y público. Todo ello lleva a inscribir el problema individual de cada artista en el contenido más amplio de sus relaciones con las normas, los códigos o las tradiciones con el que cada escritor

³⁴⁴ *Ibíd.*, 23.

³⁴⁵ *Ibíd.*, 24.

se debe confrontar. A raíz de esto, el profesor resalta que se puede individuar «una dialéctica histórico-conceptual»³⁴⁶ entre estas dos formas de considerar el estilo, eligiendo o el momento original de la creatividad individual o el inevitable confrontarse con las normas. Ferrari llega a la conclusión de que existen unas correspondencias mutuas entre los recorridos subjetivos del individuo y las normas estilísticas de una época determinada. El mismo Freud ya habló de ello, y a tal propósito afirmó:

D'altra parte, [...] la psicoanalisi di Freud ci offre l'opportunità di affrontare il problema di queste corrispondenze tra realtà interna e esterna secondo una duplice prospettiva, *genetico-ereditaria* e *storico culturale*. [...] Mi riferisco all'ipotesi dell'eredità arcaica intesa sia in senso funzionale come «schema filogenetico innato», semplice disposizione mentale», consistente «nella capacità e inclinazione ad imboccare determinate direzioni di sviluppo...», sia più specificamente come «sapere originario», patrimonio di «contenuti, tracce mnestiche di ciò che fu vissuto da generazioni precedenti»³⁴⁷.

Estas teorías de Freud nos permiten entender por qué persisten las normas y los códigos tradicionales, y cómo estas se proyectan en el individuo para formar el *superyó* que permanece «en relación con las adquisiciones filogenéticas del *Es*»³⁴⁸.

Otro punto abordado en el mismo ensayo es la identificación del autor con sus personajes, específicamente a través de la distinción entre el concepto de «identificación» y el de «empatía»³⁴⁹. Para explorar este aspecto el profesor parte de las teorías de Freud tratadas en *El creador y el fantaseo*, obra en la que el psiquiatra austriaco se sirve de estos dos términos para analizar la relación entre el autor y su obra.

Ferrari evidencia que se habla de «identificación» cuando se tiene en cuenta el *yo* y su narcisismo. De hecho, la identificación con el héroe corresponde a una forma de satisfacción del deseo, en la que el individuo disfruta de la oportunidad de vivir otra vida. En cambio «la empatía» revela la necesidad por parte del autor o del lector de comprender a los demás y de adquirir un punto de vista diferente. La identificación contribuye, según Freud, a la formación del *yo* y del *superyó*. La identificación constituye la primera modalidad de relación con el objeto, en el sentido de que amar el

³⁴⁶ *Ibid.*, 32.

³⁴⁷ *Ibid.*, 33, 34.

³⁴⁸ *Ibid.*, 34.

³⁴⁹ *Ibid.*, 50.

objeto quiere decir estar con ello, como en el caso emblemático de la relación con el niño y el pecho de la madre. El *yo* se organiza según las nuevas adquisiciones que contribuyen a formar su manera de ser. Freud nos habla de una unidad entre el *yo* y sus objetos queridos que se funden en un único núcleo. Cuando estos objetos se pierden, la pérdida viene compensada con una serie de identificaciones con los mismos objetos.

L'identificazione per Freud é dunque soprattutto un modo con cui l'Io reagisce e si indennizza delle perdite oggettuali: l'oggetto perduto o abbandonato viene compensato introiettandolo dall'Io.³⁵⁰

Volviendo al tema de la necesidad de identificación por parte de los autores con su obra, estamos de acuerdo con la idea de Ferrari de que este aspecto cambia según la psicología del autor, su poética, su tiempo y el medio estilístico que utiliza. Según el ensayista, cuando se habla de identificación se debe tener en cuenta el tipo de relación del autor y sus personajes. Se trata de un tipo de relación variable: a veces es una relación privilegiada con un personaje o algunos de ellos, con el/los que el autor puede tener una afinidad electiva, y en otras ocasiones se produce una impostación polifónica, tal como acontece en Dostoievski (según la teoría de Bachtin). Hablando de la impostación polifónica, Ferrari comenta que en este caso nos enfrentamos con la autonomía casi total del personaje respecto a su autor, considérense en este sentido la obra de Pirandello. A partir de ello, Ferrari propone una tipología hipotética de identificaciones literarias teniendo en cuenta los mecanismos específicos que en cada ocasión se utilizan por parte del escritor, a saber: «proyección, introyección, asimilación, empatía etc.»³⁵¹.

En la base de esta escala de identificaciones está «el grado cero de identificación» que corresponde al deseo ilimitado de vida del autor de vivir miles y miles de vidas para probar todas las experiencias posibles hasta llegar a una «visión mística panteística»³⁵². Esto ocurre sobre todo en la poesía, en la que el poeta se identifica y se confunde con toda la realidad circunstante, corriendo el riesgo de perder su propia identidad. Ferrari resalta que también en este nivel de identificación se podrían distinguir distintos aspectos considerando la capacidad de control del *yo* sobre

³⁵⁰ *Ibíd.*, 54.

³⁵¹ *Ibíd.*, 74.

³⁵² *Ibíd.*, 75.

estos procesos. En el nivel más alto de esta escala estaría el caso límite del autor que sólo es capaz de identificarse consigo mismo, tal como acontece en la autobiografía, donde prevalecen los mecanismos de introyección y asimilación, aunque también en este nivel existen una serie de variantes.

La escritura autobiográfica, a pesar de sus contenidos específicos, cumple una de sus funciones psicológicas esenciales, a saber: la expresión del psiquismo del propio autor. A través de las distintas estrategias de la identificación y del hecho de que la escritura surge como satisfacción del deseo, Ferrari toca otro punto que se abordará más detalladamente en el tercer capítulo de la presente tesis a través del análisis de las obras de las autoras investigadas, y que consiste en el poder sanador del acto de escribir.

De hecho, el acto de escribir es un medio para superar la angustia relacionada con determinadas experiencias traumáticas. Ferrari resalta que el ser humano advierte la necesidad de escribir en algunos momentos de angustia, ansiedad, depresión o simplemente de aburrimiento porque el hablar de sí mismo deriva en un desahogo de su tensión y su malestar interior.

Para el profesor, el poder curador del acto de escribir se puede lograr a través de tres niveles. En el primer nivel *funcional*, la capacidad recuperadora de la escritura parece relacionada con el placer de escribir, placer que contribuye a suavizar el dolor satisfaciendo así el deseo de expresión que normalmente es independiente de los contenidos. En este caso el acto de escribir contribuye a metabolizar la experiencia que ha generado un trauma. El segundo nivel, o sea, el de *los contenidos*, se trata de un trabajo por medio de la escritura que aborda la descripción de los eventos a través de un procedimiento lento y puntual de elaboración psíquica, en el que el afecto es subdividido y neutralizado en cada uno de sus componentes, ayudando ello a la recuperación. El diario, por ejemplo, es un género que representa lo que Freud define como el duro y gradual procedimiento del trabajo del luto. Finalmente, en el tercer nivel o *estilístico formal*, la recuperación está relacionada con el respeto de reglas determinadas y normas de tipo estético. El esfuerzo relacionado con la búsqueda de palabras eficaces quita energía al dolor creando una distancia psíquica que contribuye a objetivar así la experiencia. Buscar la forma adecuada pertenece al marco de la

comunicación; el objetivo es utilizar una forma y un estilo para que el lector sea participe de la experiencia que intentamos describir y que nos afecta tanto³⁵³.

Ferrari destaca que este trabajo sanador de la escritura pasa necesariamente a través del recuerdo que para Freud tenía un placer funcional: así, cuanto más antiguo es el recuerdo, más intenso será el placer relacionado. En este proceso los contenidos pasan a un segundo plano, porque resulta más importante el placer relacionado con el acto de contar y de recordar. El contenido del recuerdo, como el de las historias recordadas, del fantaseo o del sueño, constituye un pretexto para dar forma al flujo de memorias y para alimentar este placer funcional, que provoca un placer aún más profundo relacionado con la evocación del sentido³⁵⁴.

³⁵³ Stefano Ferrari, «La scrittura come riparazione», *Pedagogika* 2014, www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article. (Acceso el dieciocho de julio de 2017).

³⁵⁴ Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, 95-97.

2.2. Umberto Eco: semiótica, estética y filosofía del lenguaje

Para entender la relación entre palabra y poder, así como la interpretación de un texto literario es imprescindible, en nuestra opinión, partir de los estudios sobre el lenguaje y la semiótica del pensador y profesor italiano Umberto Eco.

Umberto Eco nació en 1932 en Alessandria en Piamonte y murió en Milán en 2016. Autor de ensayos de semiótica, estética, lingüística y filosofía fue también escritor de novelas, entre ellas destacan *Il nome della rosa* (1980), *Il pendolo di Foucault* (1988), *L'isola del giorno prima* (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), *Il cimitero di Praga* (2010), *Numero zero* (2015).

Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Turín en 1954, su tesis fue publicada uno años más tarde *El problema estético en Santo Tomás de Aquino* (1956).

Trabajó como editor cultural para RAI la radiotelevisión italiana; y también comenzó a trabajar como profesor en las universidades de Turín, de Florencia y de Milán. Al comienzo de los sesenta entró en contacto con el grupo de artistas (pintores, músicos, escritores) denominado *Gruppo 63* que influirán en su futura carrera de escritor.

La década de los sesenta fueron los años en los que publicó sus importantes estudios de semiótica *Opera aperta* (1962)³⁵⁵ y *La struttura assente* (1968)³⁵⁶.

En 1969 cofundó la Asociación Internacional de Semiología.

Empezó a enseñar en la Universidad de Bolonia a partir de 1971 y ocupó la cátedra de semiótica en esa universidad de 1975 a 2007. En el año 2000, creó en Bolonia la Escuela Superior de Estudios Humanísticos, y en 2008 fue nombrado profesor emérito ante la Universidad de Bolonia.

³⁵⁵ Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano, Bompiani 1962).

³⁵⁶ Umberto Eco, *La struttura assente* (Milano, Bompiani, 2015).

En este apartado se recogen algunos aspectos de las teorías sobre la semiótica, así como de las relaciones entre semiótica, filosofía del lenguaje y estética, que son de gran utilidad para el análisis literario de los textos de la presente tesis.

Las décadas de 1960 y 1970 son años muy activos en relación al estudio del lenguaje y de la semiótica. En 1962 Eco publicó el ensayo *Opera aperta*³⁵⁷ para devolver la dignidad al lenguaje literario y a todas las artes en el periodo convulso de las Neovanguardias³⁵⁸.

Opera aperta fue un libro rupturista que marcó una distancia con respecto a las teorías estéticas de Benedetto Croce, y que se apoyó en las tesis de San Tomás D'Aquino que sostuvieron el pensamiento de James Joyce. En este ensayo Eco resaltaba el valor del arte informal y de la música electrónica, dedicando así mismo una parte a la literatura.

En el apartado *Discorso poetico e informazione* Eco parte de la Teoría de la libre interpretación del filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991)³⁵⁹ y afirma la posibilidad de crear un nuevo sistema lingüístico a través de una nueva obra de arte, iniciando así un tema que desarrolló en obras posteriores.

³⁵⁷ *Opera aperta* tuvo una larga historia editorial, editada y modificada muchas veces. La edición que actualmente manejan las editoriales es la de 1976. En esta última edición falta no obstante el ensayo *Le poetiche de Joyce*, que fue publicado autónomamente y que fue sustituido por *Generazione di messaggi estetici in una lingua edénica*, texto de gran importancia por el desarrollo del pensamiento semiótico del autor.

³⁵⁸ Entre 1958 y 1959 Umberto Eco trabajó en la Rai de Milán y se ocupó del análisis de las obras de James Joyce. Fue en estos años cuando conoció a Lucio Berio y a músicos de vanguardia. A partir de esta relación Eco llegó a la conclusión de que la experiencia de los músicos electrónicos y de la *Neue musik* tenían un hilo conductor común a las otras artes y a los procedimientos de las ciencias contemporáneas. A partir de esta experiencia nacieron los ensayos que conforman *Opera aperta*.

³⁵⁹ Matteo Verda defiende que, según Vattimo, la estética de Pareyson se basaba en:

L'Universalità della verità e personalità dell'interpretazione, ossia l'idea che l'interpretare personalmente il vero non significa ridurlo a relativismo. La verità si riesce a conoscerla mobilitando ciò che ciascuna epoca o individuo hanno di più proprio... In più in lui c'era l'idea di una vocazione personalizzata alla verità.

Matteo Verda, «Estetica e Semiotica in Umberto Eco: 1955-2002», s.f., 8, [www.matteoverda.com/.../Eco%20e%20De%20Sanctis/Eco, Estetica e Semiotica.doc](http://www.matteoverda.com/.../Eco%20e%20De%20Sanctis/Eco,%20Estetica%20e%20Semiotica.doc). (Acceso el veintiocho de mayo de 2018).

Otro aspecto que Eco evidenció en este ensayo es que una obra de arte está «cumplida» y al mismo tiempo «abierta» en tanto es objeto de interpretaciones subjetivas por parte del espectador que no alteran la singularidad de la obra. Se trata de una actitud dialógica: el autor ofrece al espectador una obra que debe completar, y durante este proceso la interpretación es libre y no altera la especificidad de la obra creada por el propio autor. Es importante resaltar que esta teoría se puede aplicar no solo a las artes figurativas sino también a las obras literarias. En relación a la distancia de Eco hacia el objetivismo del estructuralismo, 1963 y 1965 fueron los años en los que conoció a Roman Jakobson y a Roland Barthes, entrando así en contacto con el formalismo ruso y con el estructuralismo francés. Es justo en este periodo cuando nace la semiótica actual, tal como ha resaltado Cesare Segre (1969), quien a propósito de los estudios de Umberto Eco dijo:

[...] Eco è infatti partito da un assioma dell'antropologia culturale oggi molto diffuso: tutta la vita sociale può essere considerata come un fenomeno di comunicazione, e perciò rientrare sotto il dominio della semiologia, dato che la comunicazione non può che avvenire attraverso i segni [...]³⁶⁰.

En 1968 Umberto Eco publicó el ensayo *La Struttura Assente*, la primera obra en la que trata el tema de la semiótica y que marca el paso de la estética crociana a aquella del contexto euroamericano y semiótico, acercándose a la lingüística estructural y al formalismo ruso³⁶¹. En este ensayo distingue la semiótica del estructuralismo y vuelve a tratar el tema de la interpretación. A través de las obras de Jakobson y Morris, Eco empezó a leer a Peirce, cuyo pensamiento reforzaba las teorías de Pareyson gracias a un discurso semiótico más riguroso y formal del procedimiento interpretativo.

En este periodo la definición de la estética de Eco está vinculada con el pensamiento de Jakobson y de Peirce, así como con la ética pareysoniana:

La comprensione del testo è basata su una dialettica di accettazione e ripudio dei codici dell'emittente, e di proposta e controllo dei codici del destinatario. Se la forma più usuale di abduzione consiste nel proporre codici ipotetici per disambiguare situazioni non sufficientemente codificate, allora l'abduzione estetica rappresenta la proposta di codici che rendano il testo comprensibile. Il destinatario non sa quale fosse la regola del mittente e tenta di estrapolarla

³⁶⁰ Cesare Segre, *I segni e la critica* (Milano: Einaudi, 1969), 48.

³⁶¹ Matteo Verda, «Estetica e Semiotica in Umberto Eco: 1955-2002», 10.

da dati sconnessi dall'esperienza estetica che sta facendo... Ma, anche così facendo, non tradisce mai completamente le intenzioni dell'autore, e stabilisce una dialettica tra fedeltà e libertà. Da un lato è sfidato dall'ambiguità dell'oggetto, dall'altro è regolato dalla sua organizzazione contestuale. [...] Così una definizione semiotica dell'opera d'arte spiega perché nel corso della comunicazione estetica abbia luogo una esperienza che non può essere né prevista né completamente determinata, e perché questa esperienza 'aperta' venga resa possibile da qualcosa che deve essere strutturato a ciascuno dei suoi livelli³⁶².

En realidad, no se trata de una conversión de la estética a la semiótica, sino que el texto estético representa «un modelo de laboratorio»³⁶³. Antes de ahondar en la relación entre estética y semiótica, parece oportuno mencionar algunas partes que constituyen su *Trattato di semiótica generale* (1975) en el que estableció que la Teoría de los códigos y la Teoría de la producción sígnica están dentro del dominio de la semiótica.

Según la Teoría de los códigos, todo gira alrededor de la función sígnica, es decir de la relación entre expresión/contenido según el pensamiento de Ferdinand de Saussure y Louis Trolle Hjelmslev.

Para definir el concepto de código Eco utilizó el símil de un dique que acogiera un cuerpo de agua ubicado entre dos montañas regulado por una serie de señales eléctricas que indican el estado de las aguas y que piden respuestas por parte del destinatario. A partir de este ejemplo describió cuatro fenómenos que caracterizarían el código:

- 1) Una serie de señales organizadas por leyes combinatorias internas (señales AB, BC, etc.) que no se deben considerar relacionadas con los estados del agua o las respuestas del destinatario, sino como elementos que componen la estructura combinatoria. Es decir, que constituyen un sistema sintáctico.
- 2) Una serie de señales que informan sobre el estado del agua. Estos contenidos pueden ser autónomos respecto a las señales eléctricas antes citadas y comunicarse por otro sistema signifiante (por ejemplo, unas banderas). Así pensados, constituyen un sistema semántico.

³⁶² Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano, Bompiani, 1975), 11.

³⁶³ Verda, «Estética e Semiotica in Umberto Eco: 1955-2002», 12.

- 3) Una serie de posibles respuestas comportamentales por parte del destinatario. También en este caso el sistema es autónomo: las respuestas comportamentales pueden ser estimuladas por otros significantes.
- 4) Una regla que asocia algunos elementos del sistema (1) con algunos elementos del sistema (2) o (3). Así, las unidades del sistema sintáctico, asociadas a las del sistema semántico, corresponden a unas determinadas respuestas. Solo esta conjunción se puede llamar código. Los otros ejemplos son *s-codici*, es decir: sistemas que pueden existir independientemente de cualquier intento (propósito) significativo y comunicativo.

En lo relativo a la *función sígnica*, denotación y connotación, Eco afirmó en su teoría que un código asocia los elementos de un sistema vehiculante (expresión) a aquellos de un sistema vehiculado (contenido). La *función sígnica* surgiría así cuando una expresión está relacionada con un contenido. Teniendo en cuenta que un signo no es una entidad física, dicha *función sígnica* establecería una correlación abstracta; las ocurrencias sígnicas, invierten las sustancias. Un signo no sería, por tanto, una entidad semiótica fija, sino el lugar de encuentro de elementos independientes. Por esta razón Eco prefiere hablar de *función sígnica*. Los signos serían resultados provisionales de reglas de codificación y establecerían correlaciones transitorias.

Para sostener su teoría el autor usó la expresión italiana *piano* que en lengua italiana puede relacionarse con «nivel», «proyecto», «espacio» o «instrumento musical». Siguiendo a Hjelmslev y Barthes, Eco consideró la posibilidad de la super-elevación de los códigos, produciéndose ésta cuando un primer código establece un significado (denotación) y posteriormente se instituye un segundo código que aporta un significado ulterior (connotación).

Otros aspectos abordados por el ensayista son las interacciones entre los códigos y las decodificaciones que él llama *aberrantes*.

Eco concebía el texto como un sistema reticular de mensajes que dependen de códigos y sub-códigos distintos. Dichos códigos pueden ser muy diferentes para el enunciador y el destinatario, y las conexiones entre ambos pueden determinar el éxito o el fracaso de una comunicación. Así, el sistema cultural del destinatario podría activar

interpretaciones no previstas por el enunciador, denominando Eco a estos fenómenos *aberraciones comunicativas*, o decodificaciones aberrantes.

A partir de esta teoría, Eco y Fabbri (1978) señalaron algunas posibilidades:

- La incomprensión del mensaje por carencia del código, la cual sucedería cuando la información llega como señal física, pero padece por carencia en la decodificación y pasa como ruido.
- La incomprensión del mensaje por disparidad de los códigos, la cual se produciría cuando el código del enunciador no es reconocido por el destinatario, o cuando éste último atribuye significados a las unidades de los códigos que cambian completamente según el contexto en el que aparecen. Por ejemplo, el acto de señalar con el dedo en algunas culturas quiere decir *indicación*, mientras que en otras, *maldición*.
- La incomprensión del mensaje por interferencias circunstanciales. En este caso el destinatario poseería el código del enunciador y entendería su mensaje, pero está en conflicto con el tipo de persuasión que el enunciador querría inducir. El ejemplo sería un lector de izquierdas que leyera un periódico conservador, el cual tendería a reconducir la información a su propio sistema de expectativas consolidadas.
- El rechazo del mensaje por delegitimación del enunciador. En este último caso existiría una comprensión total, pero el sistema de creencias o las presiones circunstanciales del destinatario serían tan fuertes y contrastadas con las de enunciador, que le llevarían a realizar una demudación voluntaria del sentido.

Los dos primeros casos tienen una explicación teórica desde el campo de la sociolingüística. Según la hipótesis deficitaria existen culturas subalternas que no tienen los conocimientos adecuados para la decodificación de ciertos mensajes debido a una falta de formación o a una posición de desventaja en la estructura social. Según la hipótesis diferencial, la cultura «culta» se distingue de la «popular» por su orientación metalingüística y universalista, que se destaca del contexto enunciativo.

Por su parte, los casos, tercero y cuarto pertenecen a lo que Eco define como «guerrilla semiológica», en la que la fenomenología tiene mucho peso.

A partir de esta teoría de carácter general, en *Lector in fabula* Eco pasó al análisis del texto literario, que para él era «un meccanismo pigro», que debe actualizarse

continuamente por parte de su destinatario». El texto narrativo es un mensaje y como tal debe ser decodificado por el lector en base a sus conocimientos. El profesor Pietro Polidoro ha resaltado de la teoría de Eco el hecho de que el rasgo principal de un texto narrativo es que se construye sobre lo que no se ha dicho:

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori — sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole qualcuno che lo aiuti a funzionare³⁶⁴.

Según Polidoro, para lograr esta «actualización» es necesario que el lector tenga al menos en parte las competencias previstas por el texto y por su autor, constituyendo todo ello lo que Eco llama el «Lector modelo». A veces esta cooperación es mayor, y el lector es llamado a hacer hipótesis o a recurrir a conocimientos previos relacionados con sus propias experiencias de vida o con el pensamiento del mismo autor. A tal propósito Polidoro mencionaba el siguiente argumento de Eco:

Entrare in stato di attesa significa fare previsioni [...]. Il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che dovrebbe corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione. Gli stati della fabula confermano o disapprovano (verificano o falsificano) la porzione di fabula anticipata dal lettore. Il finale della storia — così come stabilito dal testo — non solo verifica l'ultima anticipazione del lettore ma anche certe sue anticipazioni remote, e in genere pronuncia una implicita valutazione sulle capacità previsionali manifestate dal lettore nel corso dell'intera lettura³⁶⁵.

³⁶⁴ Umberto Eco, *Lector en fabula* (1979). Citado en Pietro Polidoro, «L'attività inferenziale e le aspettative nel pensiero estetico di Umberto Eco», 2015, 70, www.ejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight.../Piero_Polidoro.pdf. (Acceso el veinticuatro de mayo de 2018).

³⁶⁵ *Ibid.*, 72.

En la década de los años ochenta Umberto Eco publicó otro ensayo sobre la ciencia de los signos: *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984). En ella resaltaba que fue a partir del siglo XX cuando la semiótica se empezó a afirmar como ámbito de estudio, y también cuando se desarrollaron una serie de teorías sobre la muerte o la crisis del signo. El ensayista evidenció la antigüedad de la semiótica como disciplina recordando que el termino griego *σημετόν* (signo) que se había forjado en la escuela hipocrática y parmenídea, estaba relacionado con la palabra *τεκμήριον* (síntoma), y que fueron los estoicos quienes dieron lugar a una doctrina de los signos. Galeno fue quien utilizó por primera vez el término *σημειωτική* para referirse a «la dottrina dei segni»³⁶⁶. Según Eco, a partir de ahí la semiótica fue objeto de distintas posiciones por parte de los estudiosos³⁶⁷, siendo cuestionado su significado desde su origen. En el siglo XX se ha seguido poniendo en discusión su significado, declarando la muerte del signo (algo que por otra parte siempre ha estado, según Eco, presente a lo largo de la historia, de hecho, se ha hablado de una «occultazione silenziosa»)³⁶⁸.

Por esta razón, el estudio de la semiótica tuvo un carácter marginal hasta el comienzo del siglo XX. El enfoque que se le ha dado a partir de ahí ha sido –según el autor– totalizante y ha abarcado las perspectivas psicológica, biológica e histórica. De este ensayo quisiéramos destacar el momento en el que vuelve a hablar sobre el complejo significado de los signos y nos habla de «segni di una ositnazione», añadiendo con respecto a las interferencias naturales que «[...] il segno è accenno palese da cui si possono trarre deduzioni riguardo a qualcosa di latente». Esta acepción se utiliza para expresiones como «dar segno di impazienza», «non dare segni di vita», «mostrare i segni della gravidanza», o «dare segno di non voler smettere». A todo ello se unen aquellos signos llamados premonitores. A tal propósito Eco nos habla de la influencia *sinecdóquica*, como si el signo fuese parte de algo que no se manifiesta enteramente, como algo latente. Se habla por lo tanto de relación *metonímica*; de hecho, los diccionarios hablan de «qualunque traccia ed impronta visibile lasciata da un corpo su una superficie»³⁶⁹.

³⁶⁶ Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Torino: Einaudi, 1984), 3.

³⁶⁷ *Ibid.*, 3-4.

³⁶⁸ *Ibid.*, 4.

³⁶⁹ *Ibid.*, 5.

Se trata en este caso de un indicio que a través de su forma revela algo de la forma del impresor y estos signos se pueden convertir en señas, marcas reveladoras del objeto impreso. Eco se apoya a la teoría de los signos de Morris que dice que:

[...] “qualcosa é segno solo perché viene interpretato come segno di qualcosa da qualche interprete” e che “la semiotica quindi ha a che fare con lo studio di un tipo di oggetti particolari ma con gli oggetti ordinari in quanto (e solo in quanto) partecipano al processo di semiosi”³⁷⁰.

A esto se unen las equivalencias arbitrarias del lenguaje. El gesto, por ejemplo, es un signo y transmite un estado anímico propio. Para que la transferencia tenga un resultado es importante que existan reglas propias: un código común entre destinatario y emisor para que puedan entenderse en la misma forma. Eco llega a la conclusión que no sólo son signos las señales de tráfico, los carteles de la publicidad y las letras del alfabeto, sino también las palabras, ello es: los elementos del lenguaje verbal.

Una vez expuestos los fundamentos de esta teoría, nos parece oportuno abordar la relación entre la semiótica y la filosofía que nos parece fundamental para abordar el análisis de un texto literario.

La semiótica, como la filosofía, se puede considerar una actividad más que una ciencia. La semiótica se acerca a la filosofía del lenguaje, pero su objeto es más amplio: no sólo comprende el lenguaje y los signos, sino que incluye el estudio de los procedimientos y de los mecanismos semióticos (semiosis y signos).

Como señala el profesor Stefano Traini, fue Louis Hjelmslev quien introdujo el Principio de inmanencia en el marco de los estudios semio-lingüísticos.

Para Hjelmslev la lingüística no se debía centrar sólo en los aspectos exteriores de la lengua (es decir, los aspectos físicos, fisiológicos, sociológicos, etc.), sino que debía considerar la lengua como una unidad autosuficiente.

Traini ha resaltado que la lengua ha sido siempre considerada como un medio para conocer al ser humano en todas sus manifestaciones (psicológicas, sociales e históricas), y que el lenguaje ha sido un medio para llegar a un conocimiento

³⁷⁰ *Ibid.*, 5, 6.

transcendente, pudiendo entenderse, así como una estructura autosuficiente. Hjelmslev propuso sustituirlo por su Principio de inmanencia, justificando así su posición:

Evitando il punto di vista trascendente che è stato fino ad ora dominante, mirando a una comprensione immanente del linguaggio come struttura specifica autosufficiente, e cercando una costanza all'interno del linguaggio e non fuori di esso, la teoria linguistica inizia col circoscrivere l'ambito del suo oggetto³⁷¹.

Para Hjelmslev el empleo de un método estructural es una elección arbitraria, en tanto considera que el lingüista estructuralista es quien desea analizar la lengua como una estructura.

Desde su posición, la perspectiva inmanente que no elimina los factores externos al lenguaje, sino que describe la estructura lingüística para proyectarla sobre los fenómenos que la rodean y así explicarlos³⁷². La teoría de Hjelmslev no excluye por tanto lo trascendente lo extralingüístico ni el estudio de las variantes, y se basa en un procedimiento que abarca: a) un momento primario constituido por la descripción de los elementos constantes, y b) un momento secundario centrado en el análisis de las variantes.

Por su parte, Greimas e Courtés en su *Diccionario* (1979) definieron la *inmanencia* como una construcción de metalenguaje:

Il concetto di immanenza partecipa come uno dei suoi termini alla dicotomia immanenza/manifestazione, dove la manifestazione presuppone logicamente ciò che è manifestato, cioè la forma semiotica immanente³⁷³.

³⁷¹ Stefano Traini, «La struttura assente e il principio di immanenza. Qualche riflessione sul metodo semiótico», *RIFL/SFL* (2017), 251. www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/459/448. (Acceso el veinticuatro de mayo de 2018).

³⁷² Traini resaltó que este método de estudio es común también a la física atómica, tal como había resaltado Zinna. Los físicos parten del trabajo sobre las partículas subatómicas, cierran el sistema, y luego intentan estabilizar todas las variantes para comprender el comportamiento tipo de una partícula a fin de distinguir comportamientos invariantes por los comportamientos ocasionales. *Ibid.*, p. 252

³⁷³ Algirdas J Greimas y Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, (Paris: Hachette, 1979), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, traducción de, Fabbri Paolo, (Mondadori, Milano 2007), 152, citado en Traini, «La struttura assente e il principio di immanenza. Qualche riflessione sul metodo semiótico», 252.

Para estos autores, la forma semiótica inmanente se puede describir sólo a través de un metalenguaje. Traini a tal propósito comentó que se delineaban las bases de un método con «vocación científica»: un método que se sirve de «un metalenguaje interdefinido» capaz de garantizar un control intersubjetivo de los resultados de análisis.

Por tanto, el Estructuralismo metodológico ha permitido el desarrollo, a través del Principio de inmanencia, de un método de análisis semiótico con «vocación científica», tal como han evidenciado Greimas y La Escuela de Paris, y no tanto Eco, quien en cambio siguió otro recorrido³⁷⁴. Según Trani, la semiótica de Eco estaría en cambio marcada por una vocación filosófica e interdisciplinar basada en la coexistencia entre Peirce y Hjelmslev. Aunque la primera fase de la semiótica de Eco estuvo caracterizada por el estructuralismo metodológico, las teorías de Peirce provocaron un cambio inevitable en la semiótica hjelmsleviana.

La superación de Hjelmslev a través de Peirce marca el fin del Estructuralismo metodológico que Eco había apoyado en la primera fase de sus estudios. Ello le proporcionó desventajas y ventajas.

Según el propio Eco, el abandono del Principio de inmanencia no le permitía «realizar un método de análisis que se basa en el control intersubjetivo de los resultados»³⁷⁵. Liberándose de la perspectiva que se enfoca hacia el análisis, Eco se abrió a una dimensión más filosófica, orientando la semiótica hacia los temas de la gnoseología, la epistemología y el cognitivismo.

Kant e l'ornitorinco (1997) es el libro que marca este cambio. En esta obra se exponen los desarrollos de los intereses semióticos y filosóficos de Eco durante su carrera.

Una vez que se ha definido el desarrollo de la semiótica en los estudios de Eco, nos parece oportuno ofrecer una definición de *estética*.

³⁷⁴ *Ibíd.*, 252.

³⁷⁵ *Ibíd.*

En el *Trattato di Semiotica generale*, en particular en el apartado *Rilievo semiotico del testo estetico*, Eco defiende la idea de que el texto estético tiene características propias:

- i) un testo estetico implica un lavoro particolare vale a dire una manipolazione dell'espressione;
- ii) questa manipolazione provoca (ed è provocata da) un riassetamento del contenuto;
- iii) questa doppia operazione, producendo un genere di funzione segnica altamente idiosincratica e originale, viene in certo qual modo a riflettersi sui codici che servono di base all'operazione estetica, provocando un processo di mutamento di codice;
- iv) l'intera operazione, anche se mira alla natura dei codici, produce di frequente un nuovo tipo di visione del mondo;
- v) in quanto mira a stimolare un complesso lavoro interpretativo nel destinatario, il mittente di un testo estetico focalizza la propria attenzione sulle sue possibili reazioni, così che tale testo rappresenta un reticolo di atti locutivi o comunicativi, che mirano a sollecitare risposte originali³⁷⁶.

Según el autor, la experiencia estética está relacionada con lo semiótico y esta colaboración puede corregir los rasgos de la estética tradicional. Así sucedería por ejemplo con el Principio de «ineffabilità», que durante mucho tiempo guio la definición de la obra de arte. Eco parte de las funciones lingüísticas planteadas por Jakobson y afirma que de la función poética se puede plantear el principio de estética actual³⁷⁷. Tal como recoge Verda, según Eco y Jakobson las características de la obra de arte serían las siguientes:

- 1) ambiguità, intesa come “violazione delle regole del codice” (più precisamente Eco afferma che “si ha ambiguità estetica quando a una deviazione sul piano dell'espressione corrisponde una qualche alterazione sul piano del contenuto”);
- 2) autoriflessività, intesa come la capacità del messaggio estetico, presentandosi come semanticamente ambiguo, di imporre al destinatario una particolare attenzione interpretativa proprio all'artificio semantico, cioè alla propria forma;
- 3) capacità di mettere in discussione “la verità”³⁷⁸.

³⁷⁶ Verda, «Estetica e Semiotica in Umberto Eco: 1955-2002», 12, 13.

³⁷⁷ La función se centra en el *mensaje*. Se pone en manifiesto cuando la construcción lingüística elegida intenta producir un efecto especial en el destinatario: goce, emoción, entusiasmo etc.

³⁷⁸ Verda, «Estetica e Semiotica in Umberto Eco: 1955-2002», 12, 13.

Para Eco el texto estético, a pesar de las intuiciones, proporciona un desarrollo del conocimiento conceptual y por lo tanto contribuye a cambiar el modo en el que una determinada cultura ve el mundo. Ello no quiere decir que la obra de arte «diga la verdad», sino que cuestiona las verdades adquiridas.

El problema de la interpretación estética en la obra de Eco surge, tal como ha resaltado Verda, en contraposición al pensamiento de Heidegger. En *Segno* (1971), Eco describió la existencia de una corriente que veía en el lenguaje metafórico y poético el único verdadero instrumento de conocimiento y de comunicación. Desde los románticos a Heidegger, la historia de la estética se habría fundido con la filosofía del lenguaje, de manera que no era el hombre quien creaba el lenguaje para dominar las cosas, sino las cosas, la Naturaleza y el Ser quienes se manifestaban a través del lenguaje, de manera que éste sería la voz del Ser y de la Verdad. Eco planteó una oposición radical de su semiótica respecto a este planteamiento filosófico. Así, si para Heidegger la poesía desvelaba el misterio del Ser y aquella verdad desconocida por la filosofía, para Eco el texto es deconstruible porque está relacionado con el misterio y no representa un punto de llegada final sino un punto de partida del análisis. Para Eco, establecer de qué habla un texto significa tomar una decisión, de manera que cuando una comunidad debe concordar una determinada interpretación se crea un significado que no es objetivo sino intersubjetivo. Derivado de este argumento, resulta difícil establecer si una determinada interpretación es buena o no lo es. Si seguimos la perspectiva metodológica y ética de Eco, ninguna interpretación sería última y definitiva.

En palabras de Verda, Eco teoriza sobre una estética que «trova una sua distinta legittimità in un dialettico rapporto di cooperazione con la semiotica come teoria della falsificazione e della verifica etico-scientifica»³⁷⁹.

Este aspecto nos parece fundamental en el momento en que nos enfrentamos al análisis de un texto literario. Eco resaltó la ambigüedad de la obra literaria que nos deja inquietos cuando intentamos leerla y entenderla. Esta inquietud es debida al hecho de que no es evidente el mensaje de la obra literaria, y ello no se debe tanto al estilo o a la

³⁷⁹ *Ibíd.*, 7.

corriente artística a la que pertenezca, como al «diálogo abierto» entre el creador y su lector.

Eco también resaltó que

[...] leggere é una attività cooperativa. [...] Per cui anche la mia lettura del superuomo di massa presa come una delle letture possibili. E per il resto dipende da dove, come e quando un libro viene letto. Il che non ci esime dal dire come ci pare di doverlo leggere e come probabilmente è stato scritto³⁸⁰.

En el marco de «la obra abierta» y «de la cooperación entre el escritor y su lector», para nuestro análisis hemos querido también tener en cuenta la teoría del profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, quien ha desarrollado la idea de que los textos literarios y no literarios expresan secciones del mundo:

El mundo que va a ser textualizado queda, en el espacio semántico – extensional, establecido como estructura del conjunto referencial y la representación formal de aquel es la representación semántica de mundo³⁸¹.

Esta teoría mantiene «la referencia del texto centrada en el mundo», tal como ha sugerido Manuel Asensi Pérez³⁸². Antes de la configuración del contenido de texto literario o hablado el productor establece o adopta las bases que lo constituyen. Tomás Albaladejo alude así a la existencia de tres tipos de mundos posibles en los que se inspirarían los productores de textos:

El tipo 1 de modelo de mundo es el de lo verdadero. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. De acuerdo con estos modelos los productores elaboran estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo. [...] El texto histórico y periodístico, por ejemplo es expresión de una estructura de conjunto referencial constituida a partir de un modelo de mundo que coincide con la realidad objetiva.

El tipo II de modelo del mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo

³⁸⁰ Umberto Eco, *Il super uomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare* (Milano: La Nave di Teseo, 2016).

³⁸¹ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Alicante: Universidad de Alicante 1998), 57.

³⁸² Manuel Asensi Pérez «Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles», *Actio Nova*, 2016, 40, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/.../7369>. (Acceso el veintiocho de mayo de 2018).

real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien no son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de construcción semántica de este. [...]

El tipo III de modelo de mundo es el de lo fantástico no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una trasgresión de las mismas. Éste el tipo de modelo de mundo por los que se rigen los textos literarios³⁸³.

Convenimos con Albaladejo en que durante la producción de un texto el productor tendrá en cuenta estos componentes para la constitución de su modelo de mundo.

³⁸³ Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, 58-59.

2.3. Julia Kristeva: entre semiótica, psicoanálisis y mujeres

Julia Kristeva ha aportado importantes contribuciones en distintos sectores del conocimiento y ha sido una figura fundamental en el tema de la emancipación femenina. En este apartado se delineará el desarrollo de su pensamiento ya que sus teorías han sido de gran utilidad para el análisis textual de la literatura contemporánea.

Psicoanalista, semióloga, lingüista y escritora, nació en 1941 en Silven, Bulgaria. En 1963 se diplomó en Filología romanza en la Universidad de Sofía (Bulgaria). Desde 1966 estudió en la *École pratique des hautes études* en París, donde conoció a Roland Barthes, Lucien Goldmann, Michel Foucault, Jacques Derrida y Philippe Sollers, con quien se casó. Profesora de lingüística en la Université Paris VII, ha sido un personaje cumbre en la revista de Vanguardia *Tel Quel*. En los años sesenta en París conoció a Umberto Eco y trabajaron juntos en Varsavia en 1968, cuando con Roland Barthes, Roman Jakobson y otros semiólogos fundaron la *Asociación Internacional de Semiología*. A propósito de Eco, Kristeva en una entrevista para el periódico cultural italiano *L'Espresso* comenta:

Eravamo nel pieno spirito di quell'anno, tra il Maggio francese e la Primavera di Praga. Avevamo avuto l'intuizione per cui è il linguaggio e non la classe sociale che determina l'essere umano e lo libera. C'erano studiosi baltici, polacchi, cechi, dissidenti discreti ma profondi. La semiologia li ha aiutati ad uscire dal marxismo dogmatico. Eco viveva la semiologia non come un monumento della tecnica ma con uno spirito che sapeva di libertà³⁸⁴.

Es importante resaltar que Kristeva a lo largo de su carrera ha propuesto una ciencia de la literatura que se contrapone a la crítica tradicional. Su teoría se centra en la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis y en un primer momento en el marxismo.

Una de sus contribuciones teóricas más importantes es la elaboración del concepto de *intertextualidad* derivado de Mijail Bajtin, según el cual el texto no es algo

³⁸⁴ Gigi Riva, «Ciao Umberto. Julia Kristeva», *L'Espresso*, tres de marzo de 2016, www.kristeva.fr/1/eco-l-espresso3marzo2016. (Acceso el veintiocho de mayo de 2018).

aislado sino una red de relaciones con otros textos del mismo autor o con modelos literarios coevos.

Para empezar a analizar el pensamiento de Julia Kristeva, comenzaremos por la fase estructuralista de la autora³⁸⁵.

Kristeva aportó novedosas ideas que le llevaron a «dinamizar la estructura tomando en consideración el sujeto hablante y su experiencia inconsciente por una parte y las presiones de las otras estructuras por otra parte»³⁸⁶. Su pensamiento, que se desarrolló a partir de la obra *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse* (1969) hasta *Polylogue* (1977), pasando por *La Revolution du langage poétique* (1974), exploró los movimientos de vanguardia a finales del siglo XIX. La idea propuesta por la pensadora, tal como ha sintetizado Bohórquez, es la del sujeto escritor (autor) como sujeto hablante que cuestiona o pone en proceso el lenguaje, generando una suerte de conmoción que puede afectar tanto a niveles del habla cotidiana como a la tradición literaria a la que su trabajo se adscribe.

Así, según Bohórquez, dentro del procedimiento crítico de Kristeva se distinguirían dos líneas. La primera de ellas, de tipo epistemológico, estaría centrada en los problemas teóricos y metodológicos de la semiótica que le llevaron a elaborar una ciencia del texto o «teoría semiológica de los textos». Esta etapa corresponde a la fase más lingüística y semiótica de la autora, que se enfoca en este periodo al análisis de los textos literarios franceses. La segunda línea de investigación se desarrollaría en torno al tema «de la interpretación del sentido y de la cultura»³⁸⁷.

Las obras de Kristeva que pertenecen a la fase «epistemológica» son *Le langage, cet inconnu* (1969),³⁸⁸ *Séméiotiké. Recherches pour une semanalyse* (1969), *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (1970), *La revolution du langage poétique* (1974), *Polylogue* (1977), y *Les temps sensible (Proust et l'expérience littéraire)* (1994). Estas obras tienen en común una

³⁸⁵ Douglas Bohórquez «Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 1997, 39-48.

³⁸⁶ *Ibíd.*, 40.

³⁸⁷ *Ibíd.*

³⁸⁸ La primera edición fue publicada bajo seudónimo, solo en 1981 el libro apareció firmado por Kristeva.

visión crítica de las teorías de los formalistas rusos, de la arbitrariedad del signo y de la relación entre lengua y habla planteada por Saussure, y finalmente del pensamiento de Bajtin. Son, a su vez, las obras en las que Kristeva propuso una teoría de la práctica literaria más moderna y en las que definió la teoría semiológica del texto literario. En sus propias palabras,

el trabajo transgresivo del escritor sobre la lengua y sobre la tradición literaria convierte al lenguaje en *sujeto en proceso*, es decir, ocurre la distorsión de los signos y de sus estructuras y por lo tanto la multiplicación y proliferación del sentido³⁸⁹.

Ello lleva a que el texto sea un producto de una búsqueda e interrogación del lenguaje y de la exploración de la tradición de la cual se deriva.

La teoría semiológica de Kristeva se centra en el análisis de la materialidad significativa del texto y en la producción del sentido. Así, el texto literario es algo «translingüístico que redistribuye el orden de la lengua»³⁹⁰.

Para Kristeva esto corresponde a un proceso de lenguaje que puede ser leído a través de una serie de teorías. Los seis principales conceptos del pensamiento semiológico kristeveano serían:

- a. Genotexto/fenotexto.
- b. Significancia.
- c. Semiótico/simbólico.
- d. Chora (semiótica).
- e. Heterogeneidad.
- f. Negatividad.³⁹¹

Estos conceptos fueron desarrollados por parte de la autora en *La révolution du langage poétique* (1974). En este libro la autora explora el texto moderno que considera «como sujeto en crisis» y «en proceso».

³⁸⁹ *Ibíd.*, 41.

³⁹⁰ *Ibíd.*

³⁹¹ *Ibíd.*

Kristeva hizo confluir con la línea epistemológica una segunda línea de «interpretación» que introdujo en algunos seminarios que impartió en la Universidad de París VII.

El primero de estos seminarios abordó la reflexión sobre el lenguaje y los modos de significación de otras culturas y civilizaciones tales como China, India, el Islám o el Judaísmo. Por su parte, el segundo de los seminarios se centró en el análisis «de la verdad y de la verosimilitud» del texto psicoanalítico. Esta línea de interpretación incluyó el tema de la condición femenina, centrándose en el análisis de las «experiencias límite (la locura, el horror, la abyección, el amor, la melancolía, la depresión, el exilio o la extranjería)» desde un marco de investigación psicoanalítico.

Desde una perspectiva antropológica y socio-cultural, Kristeva desarrolló el tema de la falta de libertad de la mujer debida a una serie de constricciones impuestas por la tradición en su libro *Des Chinoises* (1974)³⁹². En él planteaba una serie de cuestiones sobre el futuro de la mujer después de la Revolución en China.

Por su parte, analizó las experiencias límite en la obra *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980)³⁹³, donde introdujo el concepto de «abyección», centrándose en la crisis del sujeto a través del asco, el dolor, la impureza y el horror. Este libro incorporaba la perspectiva bíblica, la antropológica y referencias a autores como Proust, Joyce, Borges, Artaud o Luis-Ferdinand Celine. Concretamente, abordó la obra de Celine desde un análisis semiológico.

Según el planteamiento de Kristeva, la literatura moderna es la herramienta que permite estudiar las formas discursivas ocultas, a través de las cuales se expone la abyección. Kristeva llegó a la conclusión de que Celine sentía fascinación hacia lo abyecto, imaginaba su lógica y se proyectaba en ella. Así, la literatura es el significante privilegiado de la abyección porque codifica las crisis y derrotas más íntimas.

Los conocimientos prácticos de psicoanálisis permitieron a Kristeva investigar sobre la subjetividad del lenguaje, desempeñando el sueño y el deseo un papel

³⁹² Julia Kristeva, *Donne Cinesi* (Milano, Feltrinelli, 1975).

³⁹³ Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Traducido por Scalco. (Milano: Spirali, 2006).

fundamental. Para Bohórquez, es precisamente en el análisis de lo abyecto y del discurso amoroso donde Kristeva «encuentra ese mismo sujeto polimórfico que se revela en las grietas del lenguaje, en esas fisuras que lo semiótico abre sobre lo simbólico»³⁹⁴.

De hecho, en *Histoires d'amour* (1983),³⁹⁵ Kristeva analiza el discurso amoroso partiendo de las teorías de Freud y de su asociación con el narcisismo. El marco de análisis propuesto por Kristeva es el sujeto hablante, los interrogantes que provoca el discurso amoroso y su relación con el inconsciente y lo imaginario. Así, analizó distintas facetas y significantes del amor: desde el amor bíblico, el *eros* griego al amor natural, el amor de Santo Tomás, el amor cortés y el amor-odio en Romeo y Julieta, hasta el estudio de las formas discursivas modernas del amor en Stendhal, Baudelaire y Bataille. Bohórquez resalta que el discurso amoroso para Kristeva es indefinible, inmenso y que puede ser comparado a la poesía.

En *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987)³⁹⁶, siguiendo la perspectiva psicoanalítica, Kristeva abordó el análisis de la melancolía y se centró en la depresión femenina. Para ello se sirvió del mito de Narciso y de obras de Nerval, Dostoievski y Duras.

Aunque en un primer momento el psicoanálisis representó el instrumento preferido de Kristeva para investigar el mundo interior del sujeto, la perspectiva semiológica le permitió interrogarse sobre los abismos más íntimos y dolorosos a través de un proceso mucho más completo, aplicándolo a la obra literaria de Celine, Baudelaire, Stendhal, Bataille, Nerval, Dostoievsky y Duras.

Algunos años más tarde, en *Étrangers à nous Mêmes* (1988)³⁹⁷, Kristeva abordó el tema del *otro* en la sociedad. Su análisis partía de las formas de asociación de la Grecia antigua hasta llegar a la Francia de la década de 1980. Este tema no solo lo orientaba desde la mirada hacia el *extranjero*, sino también desde la «inquietante extrañeza» que convive en nosotros mismos.

³⁹⁴ *Ibid.*, 43.

³⁹⁵ Julia Kristeva, *Storie d'amore* (Roma, Donzelli, 1983).

³⁹⁶ Julia Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia* (Milano: Feltrinelli, 1986).

³⁹⁷ Julia Kristeva, *Stranieri a noi stessi* (Milano, La Feltrinelli, 1988).

El estilo ensayístico de Kristeva despliega una escritura crítica que a través del análisis cultural, psicológico y semiológico aborda la locura, el horror, el amor, la depresión, la melancolía y la extranjería, tal como acontece en *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993). Al inicio de este libro la autora se preguntaba si en la cultura de la imagen, que ya en aquella época parecía no dejar espacio a las diferencias y a las emociones, el tema psíquico estaba desapareciendo.

Algunos años más tarde en su ensayo *Au risque de la pensée* (2001)³⁹⁸ la autora señaló el hecho de que en aquel momento acudían al psicoterapeuta nuevas tipologías de pacientes que diferían de los que había atendido Freud, aunque hubiese una continuidad. Los cambios sociales y la modificación en las inhibiciones y conflictos psicológicos estarían en la base de estas nuevas patologías. Así, habrían surgido nuevas enfermedades psicológicas derivadas de ciertas limitaciones para representar conflictos, pasiones o dramas que llevarían al individuo a actuar en forma violenta, a encontrar amparo en las drogas o a sufrir enfermedades psicosomáticas. Por lo tanto, el análisis es una ayuda muy útil para representar estos conflictos. Kristeva identificó también un cambio en la escucha del psicoanalista.

En 2013, durante una entrevista para el periódico italiano *La Repubblica*, la autora detalló su opinión respecto a las actuales enfermedades psicológicas:

Quelle legate all'indebolimento della famiglia, della scuola, in genere dei luoghi di integrazione. Senza contare il ruolo crescente dell'immagine, che rimpiazza il linguaggio e rende l'uomo parlante sempre meno parlante. Mentre il sistema di comunicazione copre ormai l'intero campo visivo sotto un'immensa tela di superficie, a scapito della profondità, del foro interiore. È in questo vuoto crescente, in quella condizione di disadattamento definita in termini psicanalitici "de-liaison", che si inserisce con successo ogni forma di integralismo, attraverso una sorta di capitalizzazione delle pulsioni di morte inviate ai ragazzi "malati di idealità". I quali non riconoscono più non solo la differenza tra bene e male, ma anche quella tra dentro e fuori, il sé e l'altro. A quel punto, anche il limite della morte perde di senso³⁹⁹.

Otro de los grandes temas que Kristeva ha explorado a lo largo de su trayectoria es el de la condición de la mujer.

³⁹⁸ Julia Kristeva, *Il rischio di pensare* (Genova, Il Melangolo 2006).

³⁹⁹ Julia. Kristeva, «Dobbiamo costruire una religione laica», *La Repubblica*, nueve de septiembre de 2013, Repubblica delle idee .www.repubblica.it. (Acceso el veinte de mayo de 2018).

Considerando la amplitud de la producción literaria de la pensadora búlgara nos centraremos aquí en las obras de los últimos años que se centran en la biografía de mujeres del ámbito literario o filosófico.

En ellas, la autora ha resaltado la importancia de la individualidad de cada una de estas mujeres y ha hecho hincapié en los distintos discursos que convergen en el movimiento feminista.

El análisis de la biografía de personajes femeninos del pasado es una herramienta recurrente entre las escritoras contemporáneas para tratar la condición de la mujer. Otros ejemplos notables de ello son *Historias de mujeres* (1995)⁴⁰⁰ y *La ridícula idea de no volver a verte* (2013)⁴⁰¹ de Rosa Montero, o *Emilia Pardo Bazán* (2001)⁴⁰² y *El olor de Evita* (apartado de la recopilación de memorias *Cosas que ya no existen*, (2001)⁴⁰³ de Cristina Fernández Cubas.

Si consideramos las dos obras de Rosa Montero, vemos que *Historia de mujeres*, según las palabras de la propia autora, no pretendía ser «un catálogo hagiográfico de mujeres perfectas», sino presentar distintas facetas de mujeres perversas y terribles como Laura Riding o Aurora Rodríguez, hasta llegar a la admirable pensadora Simone Beauvoir, que también ocultaba ciertos lados oscuros

La ridícula idea de no volver a verte es un libro que nace de la lectura por parte de Montero del diario que Marie Curie escribió tras la muerte de su esposo y que la autora incluyó al final de este libro. La personalidad arrolladora de Curie empujó a Montero a abordar temas existenciales como el paso del tiempo, la enfermedad, la muerte, el amor y el poder terapéutico de la escritura

Por su parte, Cristina Fernández Cubas, en el ensayo *Emilia Pardo Bazán*, Fernández Cubas quiso resaltar la personalidad singular y sorprendente de esta autora que abrió nuevos caminos desafiando las convenciones y haciendo en su propia vida y en literatura lo que creía conveniente hacer.

⁴⁰⁰ Rosa Montero, *Historias de mujeres* (Barcelona: Penguin, 1995).

⁴⁰¹ Rosa Montero, *La ridícula idea de no volver a verte* (Barcelona: Seix Barral, 2003).

⁴⁰² Cristina Fernández Cubas, *Emilia Pardo Bazán* (Barcelona: Omega, 2001).

⁴⁰³ Cristina Fernández Cubas, *Cosas que ya no existen* (Barcelona: Lumen, Tusquets Editores, 2001).

Tal como nos ha declarado durante la entrevista del 12 de diciembre de 2017, la idea de escribir este libro surgió a raíz de un descubrimiento tardío ya que durante su etapa en el colegio apenas se estudiaba a esta autora, y durante la carrera tampoco tuvo ocasión de profundizar en ella. A partir de la lectura del cuento *La resucitada* le entró como una pasión *Pardo Bazanesca* y leyó prácticamente todo sobre ella. Según las palabras de Fernández Cubas, «Emilia Pardo Bazán es una señora que con sus cuentos tocó todos los palos y todas las técnicas narrativas»⁴⁰⁴.

El olor de Evita, para Fernández Cubas, fue un preámbulo para entrar en los meses que la autora paso viviendo en Argentina, así como ha sido declarado por ella misma⁴⁰⁵.

Durante su estancia en Argentina. Fernández Cubas asistió a la muerte de Perón.

Aunque hacía muchos años que Eva Perón estaba muerta, se seguía hablando de ella como si estuviera viva y se hacían sobre su figura muchas publicaciones. Introducirla en su libro de memorias fue una manera de significar su estancia en la ciudad de Buenos Aires.

Así mismo, Kristeva en su trilogía dedicada al «genio femenino», la cual representa bien su trayectoria intelectual y política, analizó la obra y la personalidad de la filósofa alemana Hannah Arendt, la psicoanalista austriaca Melanie Klein y la escritora y actriz francesa Colette⁴⁰⁶.

Conviene tener en cuenta que Kristeva participó en la llamada “tercera etapa” del feminismo que se desarrolló después de las sufragistas y de los años de Simone de Beauvoir (otra mujer que fue objeto de estudio por parte de la autora). Era el periodo después del año 1968 cuando el movimiento estaba centrado sobre todo en la reivindicación de la diferencia femenina. A raíz de su militancia le pidieron escribir un

⁴⁰⁴ Lucia Russo, Entrevista personal a Cristina Fernández Cubas, 12/12/2017, Barcelona [Material inédito].

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Se trata de una trilogía publicada por la editorial Fayard entre 1999 y 2002: *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots, Hanna Arendt (I), Melanie Klein (II), Colette (III)*. Traducción italiana por Monica Guerra: *Il genio femminile, Hanna Arendt, Melanie Klein, Colette*. (Roma: Donzelli, 2010).

libro sobre las mujeres y el feminismo. Aunque Kristeva se ha ocupado de escritoras como Marguerite Duras o de cuestiones relativas al psicoanálisis de las mujeres, nunca quiso desarrollar un libro sobre la cuestión femenina a pesar de las peticiones recibidas desde editoriales debido a que considera que su pensamiento no coincide con las líneas coetáneas del feminismo.

Nos interesa en este sentido resaltar su concepción del feminismo y la importancia que le concede a la libertad individual, tal como declaró en una entrevista reciente:

Tutti i movimenti profetici nati dopo la crisi delle religioni, si sono illusi di realizzare il paradiso in terra, ponendosi in un'ottica collettiva. Anche le femministe. Ma volendo liberare un gruppo umano nella sua totalità, si finisce per ignorare la libertà individuale. Come già le rivoluzioni passate, anche il movimento femminista ha dimenticato che la libertà si declina sempre al singolare. Per me è una questione essenziale. Non a caso, mi sento molto vicina alla lezione di Duns Scoto, il monaco filosofo del medioevo, per il quale verità e libertà sono sempre figlie della singolarità. Occorre sempre rispettare la specificità, i desideri e la creatività d'ogni individuo. Anche il femminismo deve tenere conto della singolarità, altrimenti rischia di degenerare in un altro totalitarismo⁴⁰⁷.

Esta es la razón por la que ha preferido recordar el genio y la singularidad de grandes personalidades en lugar de hablar de las mujeres en general. La elección de Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette se debe a su interés por la filosofía, el psicoanálisis y la literatura, y a que estas tres mujeres le parecieron ideales para hablar de «vida, locura y palabras» y encontrar algo de sí misma en sus propias biografías.

Frente a las dificultades de sus propias existencias, las tres fueron capaces de afirmarse en el siglo XX y representan «la ilustración perfecta del genio femenino». Hannah Arendt parecía no creer en la idea del *genio* surgida en el Renacimiento y vinculada a lo divino, pero lo cierto es que este concepto ganó mucha importancia en la cultura del Romanticismo. No obstante, el *genio* al que se refirió Kristeva tenía rasgos distintos.

⁴⁰⁷ Fabio Gambaro, «Il genio delle donne. Intervista a Julia Kristeva il mio libro sulla Arendt», *La Repubblica*, venite de marzo de 2006, <http://repubblica.net>. (Acceso el uno de junio de 2018).

Kristeva seleccionó mujeres guerreras que habían contribuido a elaborar una reflexión innovadora sin por ello dejar de relacionarse con los demás. En su idea del *genio femenino* se expresa un sentido de lo social y de la conciencia de la diversidad que nunca corresponde a la soledad, como sucedía en el genio romántico. Se trata, en definitiva, de pensadoras que hablan a todas las mujeres. Así, por ejemplo, Hannah Arendt, fue capaz de construir una obra para todos y todas a pesar de su experiencia de exclusión.

Otro de los rasgos que distinguirían el *genio femenino* según Kristeva sería el hecho de que el pensamiento nunca está separado del cuerpo. En su opinión, los hombres tienden a obsesionarse con el pensamiento puro y se olvidan de la experiencia corporal, y por ello resaltó el hecho de que para Arendt el pensamiento no se pudiera desvincular del cuerpo y de la experiencia con los demás. En efecto, Hannah Arendt habla de «la triste tribu» de los filósofos en referencia a Platón, Kant y Heidegger, mientras que para ella el pensamiento es la única forma de felicidad, porque su reflexión tiene algo concreto.

Otro tema importante que exploró la autora es el de *la libertad*. Según su concepción, ésta no significa oponerse a la regla porque la contestación esté determinada siempre por lo que genera dicha oposición. La libertad verdadera surge por la capacidad de iniciativa y está radicada en la posibilidad de volver a empezar otra vez.

Para Kristeva el fundamento ontológico de la libertad está en el propio nacimiento: somos libres por el hecho de que nacemos siendo efímeros, mortales y diferentes unos de otros.

Así, a través de la maternidad el cuerpo femenino se convierte en una condición de libertad, y queda lejos de ser un elemento de subyugación al poder masculino, tal como han sostenido las feministas. Otros aspectos importantes del pensamiento de Hannah Arendt recogidos por Kristeva son sus reflexiones políticas sobre el totalitarismo y el antisemitismo, que no se pueden separar de su reflexión filosófico-antropológica sobre la condición humana. La denuncia contra las dos formas de totalitarismos —el nazismo y el comunismo— se basa en sus consideraciones éticas que nacen de la comprensión del sentido de la vida humana.

Arendt considera que la vida de los seres humanos es siempre una acción política, cuestión que Kristeva ha valorado como una posición todavía actual. Ya a finales de los años sesenta Arendt avisó de que la automatización de la sociedad podía llevar a nuevas formas de totalitarismo.

Según Kristeva, Arendt ha establecido dos formas de pensamiento: el pensamiento que calcula y el pensamiento que se interroga. El primero sería el que nos permite adaptarnos a las circunstancias reales, mientras el segundo sería el que tiene más poder porque desarrolla la libertad en los individuos y crea nuevas relaciones. El último por lo tanto puede ser la forma de no someterse a la dictadura de lo real.

El segundo volumen de la trilogía lo dedicó Kristeva a Melanie Klein, judía vienesa que había estudiado psicoanálisis con Ferenczi en Budapest, ciudad a donde se mudó una vez que se casó.

Se hizo psicoanalista a la edad de cuarenta años, en 1922, investigando sobre sus propias pulsiones, sobre la relación casi incestuosa con su hermano Emanuel, y sobre la relación con su marido e hijos. Son relevantes sus estudios sobre la psicosis infantil, el autismo y el desarrollo de un método centrado en el juego. El trabajo psicoanalítico de Klein partió de las teorías freudianas, si bien las amplió con su teoría sobre la importancia de la figura materna.

Como Kristeva resaltó, mientras que Freud había centrado la vida psíquica del sujeto en la experiencia de castración y en la función del padre, Klein se centró en la función materna. Para ella la madre no representaba un objeto de culto.

El matricidio, según su manera de ver está en el origen de nuestra forma de ser junto con la envidia y la gratitud.

El interés de Kristeva hacia el tema de la madre es así explicado por ella misma en esta entrevista:

E' vero, la riflessione sul materno e sulla maternità è centrale nel mio lavoro, credo ve ne sia grande bisogno e che troppo poco si sia elaborato in proposito. In particolare mi interessa mettere in evidenza la difficoltà della vocazione e della funzione materna, spesso dimenticata o rifiutata in nome di una diversa realizzazione di sé; oppure avviene, oggi con molta evidenza, che la maternità venga mercificata, falsamente idealizzata in immagine

commerciale con le infinite pubblicità di bimbi rosei e ridenti. Come psicoanalista mi trovo davanti alla fatica della maternità, alla crisi del sé che si vive nel rapporto con la propria creatura, rapporto fatto di tenerezza esorbitante e di esorbitante violenza, in cui convivono volontà di possesso e dipendenza. Poi la madre riesce a sublimare, lascia libero il figlio, la figlia, offrendo loro il dono del linguaggio, che si sostituisce al contatto corporeo. Qui sono in dissidio con Freud, secondo il quale la donna sarebbe incapace di sublimazione; credo che Freud non abbia guardato abbastanza le madri. Certo ci sono anche grandi scacchi della funzione materna, e credo che anche problemi sociali di grande importanza - le rivolte nelle periferie, la tossicomania, i suicidi di adolescenti - siano in parte legate a questi scacchi. Le madri sono lasciate sole, e non ci si rende conto che è un problema di civiltà capire il ruolo chiave della maternità e sostenere le madri nel loro difficile e fondamentale compito⁴⁰⁸.

El último libro de la trilogía aborda la vida y el pensamiento de la escritora francesa Colette, una mujer extraordinaria que no se consideraba feminista y que de hecho se burlaba de las sufragistas. Después de su muerte las sufragistas americanas reconocieron en ella una mujer extravagante y rebelde. Kristeva resalta el hecho de que nunca Colette quiso tampoco que se la considerase una escritora, a pesar de que sus libros fueron muy apreciados en la literatura francesa y llegó a ser presidenta del Prix Goncourt. Colette decía que ella había escrito «el alfabeto del mundo».

Kristeva resaltó en su ensayo aspectos como la unión entre las palabras, las cosas y las sensaciones, las cuales constituirían una sola unidad⁴⁰⁹, o la admiración de Colette hacia Proust. Con éste había compartido el interés por la memoria infantil, aunque para Colette la infancia estaba siempre presente en su vida en la pureza. Inspirándose al texto de Proust *Sodoma y Gomorra*, escribió el libro *El puro y el impuro* en el que relacionaba el tema de homosexualidad femenina con la pureza porque evocaba las relaciones entre madre e hija. Hay que destacar que Colette y Proust compartían también el hecho que ambos eran bisexuales, así como y la creación de un lenguaje muy sensual. Pese a su gozo de vivir, la sensualidad extrema y la rebeldía

⁴⁰⁸ Paola Bono, «La geniale arte della vita», *Il Manifesto*, 23 de marzo de 2006, 1. <https://www.libreria.delle.donne.it>. (Acceso el uno de junio de 2018).

⁴⁰⁹ Kristeva ha comentado que siempre ha amado la escritura de Colette porque ella ha inventado el lenguaje para definir la rara osmosis entre placeres que llamamos físicos y el infinito del mundo. Reseña de Cristina Taglietti, *Il Corriere della Sera*, 29/11/2004, <https://www.donzelli.it/libro/9788879898812>. (Acceso el veintiuno de junio de 2018).

presente a lo largo de su obra, Colette fue también una mujer muy melancólica que padeció muchas traiciones.

Más allá de la trilogía sobre el genio femenino, otra de las obras que nos parecen clave para entender el pensamiento de Kristeva es *Je me voyage: memoires: entretiens avec Samuel Dock*, (2016)⁴¹⁰. Se trata de un libro de carácter autobiográfico en el que la autora invita al análisis de las experiencias partiendo de su propia vida, sin imponer modelos. La forma elegida por la autora no es la de una autobiografía al uso, sino de conversaciones a partir de unos coloquios mantenidos con el psicólogo Samuel Dock que datan de 2015 y 2016. En ellos aborda temas personales hasta llegar a la situación de la cultural actual.

A lo largo de la narración es importante destacar la relación que tuvo con su padre, Stoyan Kristen, que había estudiado teología y medicina, y que criticaba las restricciones culturales impuestas por el comunismo búlgaro. Kristen impulsó a sus hijas a estudiar idiomas y a ser independientes económicamente. Su madre, a pesar de sus estudios en biología, se había dedicado a la maternidad sin frustraciones, aunque la autora identifica una «depresión blanca» en ella. La madre de Kristeva tenía una cultura «darwiniana» mientras que su padre se había criado en un entorno muy religioso, por lo que en el marco familiar eran frecuentes los debates culturales en los que también Julia tomaba parte. Su padre siempre le dejaba la libertad de palabra a pesar de las acusaciones por parte de su hija de ser demasiado retrógrado. Es posible que a partir de estos debates familiares naciera su tendencia hacia el feminismo, aun teniendo en cuenta que ha declarado en más de una ocasión no pertenecer a ningún grupo y mantener su propio feminismo.

En la narración no faltan tampoco referencias al exilio, a sus estudios en Francia y al encuentro con Sollers que la llevo al descubrimiento del psicoanálisis.

Éste, según su manera de ver, habría sido una herramienta para dar nombre a lo que antes no lo tenía, como por ejemplo a la memoria, a la infancia, a las pasiones y a todo lo que está relacionado con la esfera de lo sensible. Kristeva reconoce que el psicoanálisis ha cambiado su forma de escribir, hasta el punto de que sus ensayos están

⁴¹⁰ Julia Kristeva, *Je me voyage: memoires: entretiens avec Samuel Dock* (Paris, Fayard, 2016).

entre el análisis y la literatura. Es importante resaltar la forma dialógica qua la autora mantiene en la escritura.

Después del encuentro con Sollers, el psicoanálisis ha representado el segundo encuentro que le ha cambiado la vida, acercándose primero a Lacan y luego a Freud para encontrar su camino siempre en ruptura con los «clan»⁴¹¹. La autora comenta:

«Senza la psicoanalisi non avrei potuto affrontare le difficoltà dell'esilio, il mio percorso interdisciplinare e superare le difficoltà legate alla maternità»⁴¹².

Un apartado del libro está dedicado a su hijo David, diagnosticado de una enfermedad neurológica pero que ha logrado ser más fuerte y luchador que antes y de hecho ha desarrollado una fuerte sensibilidad. La lucha mantenida por su hijo se ha convertido en un empeño hacia las personas con discapacidad y en un objeto de estudio por su parte.

Podemos llegar a la conclusión de que este libro representa una síntesis de la trayectoria del pensamiento de Julia Kristeva, cuya trayectoria en los estudios semióticos, psicoanalíticos y filosóficos ha estado marcada por una fuerte subjetividad siempre cercana a los problemas del género humano.

⁴¹¹ Con este término Kristeva se refiere a las varias escuelas de pensamiento, de hecho, ella marca una distancia también cuando habla de feminismo diciendo que ella no quiere pertenecer a ningún grupo y defiende su individualidad.

⁴¹² Anais Ginori, «Tutte le vite di Julia», *La Repubblica*, 9 de abril de 2017, <https://ricerca.repubblica.it/.../2017/.../tutte-le-vite-di-julia54.html> (Acceso el veintiuno de junio de 2018).

2.4. El feminismo y la crítica feminista

¿Qué es el feminismo y cuanto ha influido en las ciencias humanas?

Antes de pasar a analizar la relación entre feminismo y literatura nos parece conveniente plantearnos esta cuestión y evidenciar en qué medida el feminismo ha sido importante en los estudios de crítica literaria actual. Para ello, abordaremos en este apartado una breve introducción al pensamiento y a la crítica feminista.

Para empezar, quisiéramos contextualizar el feminismo como un fenómeno social caracterizado por dos aspectos muy bien entrelazados entre sí. Por una parte, es un movimiento político de mujeres que han luchado y que siguen luchando por los derechos de la mujer en todas sus dimensiones. Por otro lado, junto al movimiento político el feminismo ha implicado una elaboración teórica y conceptual que se viene ocupando de denunciar y de estudiar las condiciones que están en la base de la consideración de cualquier supremacía del hombre sobre la mujer.

En relación al feminismo contemporáneo, observamos que se ocupa sobre todo del procedimiento de elaboración teórica de los conceptos de género y diferencia sexual como construcción cultural, habiéndose publicado al respecto obras de mucha importancia en el ámbito general del conocimiento humano.

En nuestra opinión, el estudio del pensamiento feminista debería ser un elemento fundamental en la educación escolar, sobre todo en aquellos países (como es el caso de Italia o quizás también España) donde no ha sido tan estudiado como en Francia, Reino Unido o Estados Unidos.

A nivel histórico, el origen del feminismo se remonta al siglo XIX. Se suele señalar un primer periodo del feminismo que va desde 1848 hasta 1918 en el que se luchó por la igualdad en el marco de las corrientes liberales y socialistas. El término «feminismo» apareció por primera vez en 1895 cuando el movimiento para la reivindicación de los derechos ya tenía algunas décadas de vida: a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra y Francia las mujeres habían empezado a unirse para luchar por sus propios derechos.

En este movimiento se suelen distinguir dos corrientes: la liberal y la socialista.

A la corriente liberal habrían pertenecido mujeres de la clase media que, aún teniendo una condición privilegiada (mantenida por sus padres o maridos), encontraban frustrante su entorno debido a la falta de educación académica y al hecho de no poder acceder a profesiones prestigiosas, destinadas a los hombres. A ello se unía la incapacidad de poder gestionar su propio patrimonio y la falta de acceso al voto.

Por su parte, las mujeres proletarias estaban vinculadas a la corriente socialista y vivían una situación de competición y de conflicto en el ámbito laboral con respecto a los hombres.

También a este primer periodo se remonta el movimiento de las sufragistas americanas que, tal como Harriet Hardy Taylor (1808-1853)⁴¹³ señaló tempranamente, surgió con las *Declaraciones de los sentidos* de Seneca Falls, escritas por Lucretia Mott, Elizabeth Cady Stanton, Martha Wright y Mary Ann McClintock en los alrededores de Nueva York en julio de 1848 a partir de los modelos de la Constitución de Independencia de los Estados Unidos. Estas pensadoras consideraron la historia de la humanidad como una historia de abusos del hombre hacia la mujer, y se trató de la primera toma de palabra en público por parte de las mujeres para reclamar el derecho al voto y a los derechos civiles para salir de la opresión familiar.

Por su parte la otra corriente, la de las mujeres socialistas se inspiró en la obra de Friedrich Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (1884), quien

reconocía la situación de las mujeres víctimas del patriarcado, pero veía este problema subordinado al de la lucha de clase⁴¹⁴.

⁴¹³ Harriet Hardy Taylor publicó el ensayo *The enfranchisement of women* en 1851 en la revista *The Westminster Review* bajo el nombre de su marido John Stuart Mill. En él, la autora anunció el nacimiento de la lucha a favor de los derechos de las mujeres en las zonas más emancipadas de Estados Unidos.

⁴¹⁴ Maria Teresa Chialant y Eleonora Rao, *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana* (Napoli, Liguori, 2000).

En el periodo que siguió inmediatamente a la Primera Guerra Mundial y que llega hasta finales de la década de 1960 habría que destacar la presencia de dos importantes autoras: Virginia Woolf (1882 -1941) y Simone de Beauvoir (1908-1986).

Mientras que Beauvoir afirmó que «les femmes ne naissent pas vous les desvenez» y es considerada la primera teórica de la identidad sexual como construcción cultural, Woolf expuso en sus ensayos las bases sobre la ‘diferencia’ sexual y la crítica literaria feminista. Insatisfecha por la escasa igualdad alcanzada por las mujeres de la clase burguesa en su época, analizó esta nueva condición en dos ensayos; *A Room of One's Own* (1929)⁴¹⁵ y *Three Guineas* (1938)⁴¹⁶, que resultan ser los primeros ejemplos de crítica literaria feminista. En estas dos obras Woolf defiende la tesis de que los valores éticos y políticos de las mujeres son «diferentes» con respecto a los de los hombres, y que esta diferencia debe ser afirmada y practicada por las mujeres en su vida pública y privada en contraposición a los valores masculinos que llevan a la explotación. Este argumento constituyó la base del pensamiento de la diferencia.

Por su parte, Simone de Beauvoir ⁴¹⁷ en su libro *Le deuxième sexe* (1949)⁴¹⁸ partió de la perspectiva existencialista para llegar a una explicación de la subordinación de la mujer que ha tenido una importancia esencial para el nuevo feminismo: «on ne nait pas femme on le devient». La mujer es un ser humano subordinado; es el “segundo sexo” con respecto al primero (lo masculino).

Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in senso alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna. Unicamente la mediazione altrui può assegnare a un individuo la parte di ciò che è Altro. In quanto creatura che esiste in sé, il bambino non arriverebbe mai a cogliersi come differenziazione sessuale. [...] Fino ai dodici anni la giovinetta è robusta quanto i suoi fratelli, e mostra identiche capacità intellettuali; non vi sono zone dove le sia vietato rivaleggiare con loro. E, se molto prima della

⁴¹⁵ Virginia Woolf, *A room of One's Own. Una stanza tutta per se*. Traducido por Maria Atonietta Saracino (Milano: Feltrinelli, 2013).

⁴¹⁶ Virginia Woolf, *Three Guineas. Le tre guinee*. Traducido por Adriana Bottini (Milano: Feltrinelli, 1992).

⁴¹⁷ El pensamiento de Beauvoir ha sido abordado en el Apartado 1.5. *¿Qué significa ser mujer en la época actual?*, 114-130.

⁴¹⁸ Simon Beauvoir, *Il secondo sesso*, coordinado por Cavarero Adriana y Franco Restaino (Milano: Il Saggiatore, 2008).

pubertà, o qualche volta addirittura dalla primissima infanzia, ci appare sessualmente già differenziata, non dovremo risalire a misteriosi istinti destinati a farne una creatura passiva, civetta e materna, ma dovremo ricordare che l'intervento altrui nella vita infantile è pressoché originario e che fino da principio la sua vocazione le viene imperiosamente imposta⁴¹⁹.

El llamado «segundo feminismo», se apoyó en las reflexiones de Beauvoir relativas a la diferencia 'sexo-género', tal como veremos más adelante.

Otra figura clave de este periodo fue Betty Friedan (1921-2006), quien marcó el paso de la época de las grandes escritoras Woolf y Beauvoir a la segunda etapa del feminismo, en 1968.

Esta psicóloga y periodista, en 1957 decidió realizar una encuesta a mujeres de su misma edad que habían estudiado con ella en el Smith College. A la pregunta sobre su grado de satisfacción, solo una minoría declaró estar satisfecha con su vida.

Friedan amplió su investigación y publicó los resultados en el libro *The Feminine Mystique* (1963), que tuvo mucho éxito. En él la autora llegó a la conclusión de que la frustración de las mujeres estaba provocada por la concepción de que la felicidad debía apoyarse en el cuidado de la familia y de la casa. En este libro Friedan se limitó a denunciar la situación y en principio no propuso soluciones al problema.

Poco después, en 1966, Friedan constituyó el NOW (National Organization of Women) junto a otras mujeres. Se trataba de un grupo en defensa de los derechos civiles centrado en la igualdad y derechos de las mujeres. Los objetivos principales eran aumentar la presencia de la mujer en el gobierno, la legalización del aborto y la lucha contra la imagen convencional de la mujer que imponían los medios de comunicación.

Ya en la década de 1970, una figura fundamental es Juliet Mitchell (1940-), que estudió en Oxford y fue profesora de literatura en las Universidades de Leeds y Reading hasta 1970. A partir de 1971 escribió ensayos sobre psicoanálisis y mujeres.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 37-139.

Su pensamiento feminista, desarrollado desde un punto de vista marxista ortodoxo, se puede observar ya un artículo de 1966 en *New Left Review* titulado «Women: the Longest Revolution» así como en el libro *Women's Estate* (1971)⁴²⁰. Mitchell localizó cuatro factores presentes en cada época que caracterizarían la supuesta inferioridad de la mujer: la economía, la procreación, el sexo y el cuidado de los hijos. Aunque la causa fundamental según la ideología marxista apoyada por Mitchell era la producción económica, la autora exploró otras posibles causas que serían objeto de los estudios feministas a partir de la década de 1970. Este nuevo pensamiento feminista se caracterizó por unos rasgos más radicales, hasta el punto de que se habla de un “nuevo movimiento” que habría nacido en los Estados Unidos y que se difundió rápidamente por Occidente.

En esta segunda fase más radical destacan obras como las de *The dialectics of the sex* (1970) de Shulamith Firestone, *Sexual politics* (1970) de Kate Millett, o *The Female Eunuch* (1970) de Germaine Greer. En este mismo periodo se desarrolla también un feminismo lésbico con nombres como los de la poetisa Adrienne Rich (1929-2012). Esta fase más radical del feminismo podría considerarse que se cierra en 1975 con Gayle Rubin, (1949-) quién introdujo la oposición entre el concepto de «sexo» determinado biológicamente y de «género» construido socialmente.

El nuevo «feminismo radical» que arrancó entre 1968 y 1969 tuvo como objetivo estudiar las raíces del problema. Esta nueva corriente denunció la supremacía absoluta de lo masculino en las esferas de la sexualidad y la reproducción. Igualmente, evidenció que las diferencias biológica, anatómica y fisiológica asociadas al concepto de lo «sexual», en el sentido literal del término, habían sido transformadas por los hombres con todos los medios hasta llegar a veces a la violencia más brutal: la amenaza e incluso la violación de cualquier mujer que se opusiera a los roles sociales y familiares de género que imponen a la mujer un papel subordinado al hombre⁴²¹.

⁴²⁰ Juliet Mitchell, *Women's Estate* (London: Penguin, 1971), 75-122.

⁴²¹ Adriana Cavarero y Franco Restaino, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche* (Milano: Bruno Mondadori, 2002), 32-33.

El feminismo radical fue desarrollado por mujeres vinculadas a la NOW, que posteriormente fueron también críticas hacia los aspectos conservadores de esta organización.

De hecho, en 1967, con ocasión de un encuentro anual de la NOW, un grupo de mujeres de Nueva York abandonó este grupo y formó una primera organización radical que un primer momento tuvo el nombre de *The October 17th Movement*, y que más tarde fue llamado *The Feminists*. Dentro de este feminismo radical constituido por mujeres que pertenecían a la New Left están figuras como las de Shulamith Firestone y Jo Freeman, quienes en 1967 fundaron la organización *Radical Women* en Nueva York porque consideraban que el NOW al que pertenecían no era adecuado para solucionar los problemas de la inferioridad cultural de la mujer.

Según estas «feministas radicales», la confianza de las liberales en la ley para poner remedio a las desigualdades «mujer-hombre», testimoniaba una falta de comprensión del sistema «sexo-papel» y de las prácticas e instituciones que precisamente eran las que creaban y mantenían las diferencias. Estas feministas evidenciaron también que la familia era el entorno en el que las mujeres aprendían los fundamentos culturales de *lo masculino* y de *lo femenino*, así como de las diferencias de poder que constituían un componente fundamental para la corriente de las liberales y de las radicales.

Para las radicales, la inferioridad del estatus político y económico de las mujeres era un síntoma de un problema más importante: de su estatus social inferior y de una falta de poder por parte de la mujer. Por ello, el feminismo radical nació como un desafío hacia las concepciones culturales relativas a la falta de agresividad de la mujer o a su capacidad e interés en el cuidado de los hijos. Este movimiento planteó que todas las diferencias entre hombres y mujeres, excepto ciertas diferencias biológicas, eran culturales. Los elementos constitutivos del sistema sexo-papel eran por lo tanto construcciones sociales y, aún más importante, tales construcciones eran antitéticas con respecto a los intereses de las mujeres. Así, mientras que lo masculino se representaba con rasgos asociados a la fuerza física, la racionalidad y la madurez, lo femenino se representaba vinculado a la infancia, la debilidad y la irracionalidad, limitando el desarrollo de las capacidades intelectuales de las mujeres.

El siete de septiembre de 1968, con ocasión del concurso de Miss América, las feministas radicales de Nueva York organizaron una manifestación en Atlantic City, coronado a una oveja como Miss América y tirando sujetadores y otros complementos femeninos (zapatos de tacón alto, fajas, pestañas postizas y rulos) así como las revistas *Plaboy* y *Cosmopolitan* en un cubo de la basura que recibió el nombre de *Freedom Trash Can*. Desde entonces los medios de comunicación llamaron este acto *bra-burning*, y a las responsables *bra-burners*.

Un año más tarde en Nueva York nació otro de los primeros movimientos radicales feministas: el movimiento *Redstockings*, cuyo *Redstockings Manifesto* articuló teóricamente su intento de afirmar los derechos de las mujeres. Entre las feministas que pertenecieron a este movimiento destacan Shulamith Firestone, Kate Millett y Germaine Greer.

Shulamith Firestone (1945-) es una de las personalidades más importantes del Nuevo feminismo de origen canadiense. Como se ha señalado anteriormente, a mitad de la década de los sesenta fundó en Nueva York la organización *Radical Women* y en 1969 fue también una de las fundadoras del *Redstockings*. Su obra más importante es *The Dialectic of Sex: the Case for Feminist Revolution* (1970), dedicada a Simone de Beauvoir. En este libro, Firestone utilizó la biología como instrumento de análisis. A su manera de ver, la opresión de las mujeres estaba fundamentada en las diferencias biológicas entre hombres y mujeres. Así, el hecho de que las mujeres criaran y amamantaran a sus hijos era la causa de la necesidad de una familia, en la que las mujeres pasaban a depender de los hombres. No obstante, la biología según Firestone no marca un destino ineluctable: los cambios culturales y el uso de las tecnologías modernas en la reproducción en su opinión iban a cambiar este estado de cosas.

Por su parte, Kate Millett (1934 -2017) escribió *Sexual Politics* (1970)⁴²², obra que se puede considerar el pilar de la crítica literaria feminista. Este libro, derivado de su tesis doctoral, analizaba obras literarias de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet, señalando en ellas los prejuicios de carácter machista y sexista. La

⁴²² Kate Millet, *La política del sesso*. Traducción por Bruno Odderra. (Milano: Bompiani, 1979).

opresión de la mujer era debida según Millett al sistema patriarcal y al dominio sexual del hombre sobre la mujer.

Patricia Clough Ticineto ha estudiado la obra de Millett, señalando que este ensayo se divide en tres partes. La primera aborda el tema de «the social science research» y de «the literary text», manteniendo una separación entre ellos. La segunda analiza las distinciones entre ambos y se plantea la tesis de que la literatura es una traducción de la sexualidad, y que las ciencias sociales son una explicación desinteresada del patriarcado. Finalmente, la tercera parte desarrolla la idea de que no solo la sociedad es el núcleo de la literatura, sino la literatura es el núcleo de lo social.

Tal como ha señalado Clough Ticineto, para Millett las ciencias sociales debían entenderse como una demostración de la contra revolución sexual. En la tercera parte de su obra Millett plantea que la literatura en realidad no reflexiona de forma transparente sobre la realidad de los sexos, evidenciando la influencia de los textos de filosofía y de las ciencias sociales.⁴²³

Otra figura de relieve es Germaine Greer (1939-), de origen australiano, la cual se mudó a Inglaterra y ha trabajado allí como profesora universitaria de literatura comparada en Warwick.

Dos de sus obras provocaron fuertes reacciones por parte de la crítica: *The Female Eunuch* (1970) y *The Whole Woman* (1999). La primera fue muy criticada porque cuestionaba la institución del matrimonio y exaltaba la libertad sexual. Por su parte, *The Whole Woman* es una obra más conservadora que las anteriores y marcó un cambio de rumbo radical en el pensamiento de la autora. En ella se mostraba favorable a ciertas tradiciones culturales machistas, justificando por ejemplo la práctica de la infibulación por el hecho de enmarcarse dentro del concepto de diversidad cultural.

En estos mismos años surgió el feminismo lésbico y los llamados *Lesbian Studies*, si bien para afirmarse tuvieron que esperar una década, entre otras cosas porque fueron muy obstaculizados por parte de las propias feministas radicales.

⁴²³ Patricia Clough Ticineto, «The Hybrid criticism of patriarchy: Rereading Kate Millett's Sexual Politics», *Sociological Quarterly* Vol.35 (3), 01/08/1994, 473-486.

En la década de 1970 se puede observar también una nueva actitud por parte de las feministas hacia el psicoanálisis, el cual había sido visto en un primer momento con mucha perplejidad y se consideraba una expresión del pensamiento patriarcal⁴²⁴. Superada la crítica hacia el mismo, se evidenció un nuevo interés en volver a elaborar críticamente el pensamiento freudiano. Destaca en este sentido Juliet Mitchell (1940-), con su obra *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women* (1974)⁴²⁵.

Este libro evidenció que la tradición freudiana, y particularmente el pensamiento del psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981), daba una interpretación del poder paterno en el inconsciente femenino que podía resultar una herramienta útil para la teoría feminista, en tanto permitía explicar las bases psicológicas de la sociedad patriarcal. En su ensayo, Mitchell evidenciaba los malentendidos sobre la teoría freudiana por parte de Simone de Beauvoir, Kate Millett y Betty Friedan. Mitchell, autora también de ensayos de crítica literaria, fue por tanto la primera feminista en remarcar la importancia del psicoanálisis para el feminismo, destacando además la interacción entre la sociedad patriarcal y el capitalismo y planteándose las posibilidades del socialismo de alterar el capitalismo, así como del psicoanálisis subvertir el patriarcado. La autora analizaba así las razones psicológicas que subyacen a la dificultad de avance del pensamiento feminista dentro de la sociedad en una entrevista de 2016:

Ayuda a comprender la repetición compulsiva por la cual, sea lo que sea que las mujeres ganamos, volvemos siempre a la posición de segundo sexo. Los seres humanos tenemos, junto a la tendencia de movernos hacia delante, una tendencia regresiva representada por la pulsión de muerte, esta pulsión conservadora de ir hacia atrás. Y el psicoanálisis sirve para comprender este impulso que nos lleva a mantener el *statu quo* y hace del cambio algo tan difícil⁴²⁶.

Otro de los temas más tratados a partir de este momento es el de la maternidad. Ejemplos significativos de ellos son las obras *Of Woman Born: Motherhood as*

⁴²⁴ Donatella Izzo, *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti* (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996), 57-67.

⁴²⁵ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women*, (Philadelphia: Basic Book, 2000).

⁴²⁶ Constanza Michelson, «Juliet Mitchell, psicoanalista y feminista británica: Mujeres contra mujeres, la trampa del patriarcado», 14 de junio de 2016. www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/.../2016/143544597. (Acceso el veintidós de junio de 2018).

Experience and Institution (1976) de Adrienne Rich (1929-2012), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978) de Nancy Chodorow (1944-), o *The mermaid and the minotaur* (1977) de Dorothy Dinnerstein (1923-1992).

A partir de 1968 fue muy importante la corriente teórica del feminismo francés, dentro de la cual destacan Luce Irigaray, la teórica de «la escritura femenina» Hélène Cixous, y la psicolingüista y teórica de literatura Julia Kristeva ⁴²⁷.

Las tres pensadoras habían formado parte del grupo revolucionario *Psyc-et-Po* promovido por Antoinette Fouque. Esta corriente se centró sobre todo en la cuestión del lenguaje, apoyándose para ello en las teorías del filósofo postestructuralista y teórico de la deconstrucción Jacques Derrida (1930 -2004), y del psicoanalista y psiquiatra francés Jacques Lacan, el cual fue profesor de Irigaray y Kristeva. Este interés por el lenguaje y por el texto literario ha sido muy importante para el desarrollo de la crítica literaria feminista.

La contribución más importante del feminismo francés de este periodo es la reelaboración teórica del concepto de *diferencia sexual*, el cual ya pertenecía al pensamiento feminista. Sin embargo, la alteridad de la mujer se propone en este momento como autoconciencia de las posibilidades de definición de una especificidad femenina, y no como mistificación o discriminación.

Luce Irigaray, primera autora de este movimiento, basó su pensamiento en la teoría de la diferencia y en el concepto derridiano del *falogocentrismo*⁴²⁸. En 1974 publicó el libro *Speculum de l'autre femme*, que le costó su expulsión de la Universidad de Vincennes. Irigaray desarrolló un análisis crítico de tipo deconstruccionista más que de una interpretación freudiana y lacaniana, y para ello se apoyó en la amplia tradición filosófica que va de Platón a Hegel. El título *Speculum* hace referencia al espejo con el que el ginecólogo mira en el interior del cuerpo femenino y se contrapone al espejo del célebre ensayo de Lacan *Spéculum de l'autre femme* (1966). También está asociado a Virginia Woolf, quien criticaba la idea de que las mujeres se considerasen un espejo en el que el hombre ve reflejada su propia imagen.

⁴²⁷ Al igual que en Estados Unidos, también en Francia la segunda ola del feminismo se desarrolló entre 1968 y 1970.

⁴²⁸ Falogocentrismo: palabra derridiana que se refiere al discurso del hombre.

En los libros que Irigaray publicó sucesivamente resulta evidente su relación con las feministas italianas. A partir de su aparición en el panorama cultural, el nuevo papel de la crítica feminista pasa a ser el de deconstruir derridianamente el lenguaje de todos los saberes humanos, desvelando el falocentrismo. Las mujeres deben *parler femme*, o sea: utilizar un lenguaje femenino.

Hélène Cixous (1938-), ensayista y poetisa, se apoyó en estas mismas premisas y produjo ejemplos de *écriture féminine*, los cuales tenían la intención de mostrar la diferencia lingüística con respecto a los hombres. Los dos principales ensayos con los que Cixous expuso sus ideas son *Sorties* y *Le rire de la Méduse*, ambos de 1975.

Sin embargo, la tesis de construir un lenguaje femenino no fue apoyado por todas las feministas. Un ejemplo de ello es Julia Kristeva⁴²⁹, famosa por su aproximación a la historia de las teorías literarias del siglo XX y por crear el término «intertextualidad» en el ensayo *Semeiotiké. Recherche pour une sémanalyse* (1969), con el que entendía que todos los textos, considerados como sistemas de significación, están en relación unos con otros⁴³⁰. Su teoría sobre la mujer nace de la distinción lacaniana entre el estadio materno de los signos y de las imágenes, y el estadio paterno de los símbolos y del lenguaje.

Kristeva volvió a dar importancia a lo que ella llamaba «el orden semiótico de la madre», fase de desarrollo psicológico del ser humano pre-edípica que se contrapondría al orden simbólico del padre, propio de la fase en la que se imponen el lenguaje y las palabras (la Ley del Padre) y que definiría los roles a los que cada individuo sexuado está destinado por su naturaleza.

Otro aspecto clave del pensamiento de Kristeva es no solo la rebelión por parte de las mujeres, sino también la importancia del diálogo entre los dos sexos. A tal propósito es interesante señalar el último ensayo escrito por la autora sobre la ya

⁴²⁹ Sobre la biografía y el pensamiento de la autora véase el apartado 2.3. *Julia Kristeva: entre semiótica, psicoanálisis y mujeres*, 181-193.

⁴³⁰ Kristeva abandonó el uso del término años después cuando se dio cuenta de que otras personas lo estaban utilizando con un significado distinto.

mencionada Simone de Beauvoir⁴³¹, escritora y filósofa existencialista, mujer libre y rebelde que sigue siendo una guía indiscutible para todos los movimientos de emancipación feministas. Ella contribuyó con su vida activa y sus obras a orientar el debate y la lucha hacia una gran revolución antropológica que sigue produciendo efectos en el destino personal de cada uno de nosotros y en el futuro político del planeta. El ejemplo de su vivencia anticonformista y el coraje de sus ideas hasta qué punto sigue siendo a día de hoy lejana la igualdad entre los dos sexos, aún a pesar de los resultados conseguidos. Julia Kristeva ha resaltado la importancia de considerar a Beauvoir como una guía para nuestro tiempo sin negar las contradicciones y la complejidad que han caracterizado este personaje. El ensayo de Kristeva sobre Simone de Beauvoir es un estudio crítico y no hagiográfico, y señala cómo la pensadora francesa llevó a cabo una encuesta sobre la condición de las mujeres a través de la historia luchando toda su vida por la emancipación después de siglos de dominación patriarcal y machista.

Kristeva resalta a lo largo de su obra que, antes de Beauvoir, la historia se escribía sin mujeres. En cambio, después de ella hemos asistido a un cambio de actitud, y las mujeres ha pasado a ser protagonistas de la esfera pública y privada.

De hecho, en Occidente, en los años ochenta asistimos a una elaboración de la teoría feminista que se difunde en distintas áreas del saber: filosofía, historia, crítica literaria y sociología.

En el Reino Unido, así como en los Estados Unidos el feminismo empezó a ser un tema abordado en el ámbito de las universidades. De hecho, las principales teóricas de este periodo son profesoras e investigadoras. Cobra en este punto importancia la articulación de los llamados Estudios de género, en inglés *Women's Studies* y *Gender Studies*. A ello se une también un estudio cada vez más amplio y profundo sobre la diferencia sexual, y la homosexualidad empieza a dejar de verse como un tabú. A partir de esta década las feministas centran su pensamiento en conceptos filosóficos fundamentales aún hoy en día, como son la *identidad*, la *subjetividad*, y la *corporeidad*. Las obras teóricas de este periodo están marcadas por el pensamiento filosófico deconstruccionista que se difunde por Estados Unidos y Europa, así como por las

⁴³¹ Julia Kristeva, *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile* (Roma: Donzelli, 2018).

pensadoras francesas Irigaray, Kristeva y Cixous, y por los filósofos posmodernos Deleuze, Lyotard o Baudrillard. También tuvo mucho éxito entre las feministas de esta década el filósofo Michel Foucault, entre cuyas obras se podrían destacar los ensayos *Historie de la sexualité* (1976-1984)⁴³².

En Italia, entre la década de los setenta y ochenta, se desarrolló también un pensamiento feminista que ha dado contribuciones teóricas importantes. Los centros feministas principales son *La Libreria delle Donne* de Milán y el grupo *Diotima* de Verona. Las ciudades donde nacen las organizaciones feministas son Roma y Milán, y los nombres de las principales pensadoras son Carla Lonzi (1931-1982), Luisa Muraro (1940-) y Adriana Cavarero (1947-). Todas ellas centraron su pensamiento en torno a los temas de la autoconciencia y la diferencia sexual.

Las organizaciones feministas italianas de los años setenta lucharon por los derechos sociales, la legalización del aborto, el divorcio y la igualdad de oportunidades en el trabajo. Las mujeres empezaron a abrir librerías propias, fundaron casas editoriales, publicaban revistas y abrían archivos. A este periodo pertenece por ejemplo la recopilación de *La libreria delle donne* de Milano, siguen los textos *Non credere di avere dei diritti*, (1987), *Questioni di teoria femminista* (1993) por Paolo Bono, quien también publicó con la autora inglesa Sandra Kemp las obras *Italian Feminist Thought: A Reader* (1991) y *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory* (1993).

En nuestra opinión, la mujer clave del feminismo italiano es Carla Lonzi (1931-1982). Ella fue la primera en insistir en la diferencia sexual, en la afirmación de las potencialidades positivas de la sexualidad, y en los valores de la mujer en contraposición a los del hombre. Fue autora de los ensayos *Sputiamo su Hegel* (1970) y la *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971).

⁴³² *Histoire de la sexualité* es un libro que fue escrito entre 1976 y 1984 y que consta de tres volúmenes: *Histoire de la sexualité, I: la Volonté de savoir* (1976); *Histoire de la sexualité, II: l'Usage des plaisirs*, (1984) y *Histoire de la sexualité, III: le Souci de soi* (1984). A esta colección de ensayos remonta también un libro escrito antes del segundo y del tercero que fue publicado solo en 2018: *Les aveux de la chair*.

Por su parte, del grupo *Diotima*⁴³³, colectivo filosófico de mujeres con sede en Verona, destacaron como se ha indicado antes Muraro y Cavarero.

Luisa Muraro tiene el mérito de haber introducido en Italia la filosofía francesa de la diferencia y el pensamiento de Irigaray, que junto a Julia Kristeva ha influido mucho en su teoría. Entre los libros de Muraro destaca especialmente *L'ordine simbolico della madre* (1991)⁴³⁴. Muraro ha estudiado las contraposiciones entre mujeres débiles y fuertes, y ha hecho hincapié en la importancia de la actitud por parte de una mujer débil de confiar en una mujer fuerte para liberarse y afirmarse en la diferencia sexual

Adriana Cavarero ha centrado su pensamiento en la diferencia del lenguaje, con obras como *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (1987)⁴³⁵. Según el pensamiento de la diferencia ha analizado distintas obras filosóficas y literarias: *Nonostante Platone* (1990) o *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997) son dos ejemplos de ello.

En España, la década de 1970 coincide con el paso de la dictadura franquista a la Transición.⁴³⁶ El movimiento feminista tuvo una posición muy importante en el cambio político que estaba viviendo el país después de la muerte de Franco. Se trataba de un movimiento que pertenecía a la segunda ola del feminismo internacional.

Mercedes Augustín Puerta ha señalado que durante estos años convulsos las feministas vieron sus planteamientos paulatinamente apagados con la consolidación de una democracia que estaba basada en el consenso y que promovió más una continuidad que una ruptura con el pasado. Aún así, desde 1976 hasta 1978 se produjeron luchas en la calle y demostraciones de iniciativa política. Durante estas manifestaciones las

⁴³³ *Diotima* es el nombre de la sacerdotisa mencionada en el *Simposio* de Platón y que habría sido maestra de Sócrates en la filosofía del amor. Para ella el amor era «un pasaje» hacia el otro y un reconocimiento del otro. Su pensamiento se contrapuso a la filosofía del amor de Platón, autor de la metafísica patriarcal. La relación, para el filósofo, no se consideraba en términos de intercambios sino de apropiación de una propiedad entre un sujeto y un objeto.

⁴³⁴ Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre* (Roma: Editori Riuniti, 1991).

⁴³⁵ Luisa Muraro, *Diotima, Il pensiero della differenza sessuale* (Milano: La Tartaruga, 1987).

⁴³⁶ Tema abordado en el apartado.1 1. *Marco histórico literario en la España de la Transición*, 46-60.

mujeres pedían el derecho a los anticonceptivos, al aborto y a la despenalización del adulterio⁴³⁷.

El feminismo que se afirmó en España en la década de los setenta fue un feminismo socialista que apostaba por la igualdad desde el pensamiento marxista, si bien en los mismos años existió también a un feminismo más extremo que veía en el patriarcado y en el capitalismo la causa de la opresión de las mujeres.

A finales de esta década se puede decir que nace el *Nuevo feminismo* o *Feminismo de la diferencia*, que tiene como objetivo la construcción de un sujeto social femenino exaltando los valores de las mujeres. Mercedes Augustín Puerta, ha señalado que esta nueva corriente no sólo dio importancia a la diferencia y a la construcción de la identidad del sujeto femenino hasta ese momento negado, sino que además luchó por la igualdad social, los derechos de la ciudadanía y las reformas legales.

En este punto podríamos afirmar que asistimos a la deconstrucción del antiguo orden patriarcal y a la construcción de un sujeto que debe convertirse en algo visible, objeto de los nuevos debates que afectan a los sectores público, privado, político, sexual, personal y colectivo.

Entre los años setenta y ochenta ambos países pasan de las manifestaciones políticas a las asociaciones culturales de género centradas en la investigación y en la elaboración de una *cultura de mujeres*, tal como señala Paola Susana Solorza⁴³⁸, algo que en Estados Unidos se denominó *Women studies* y que ocupaba un lugar significativo ya en los debates académicos.

En Italia el panorama era diferente en el sentido de que estos grupos de investigación surgieron autónomamente fuera de las universidades. Piénsese por ejemplo en el Centro di Documentazione, Ricerca e Iniziativa delle Donne de Bolonia,

⁴³⁷ Mercedes Puerta Augustín (s.f.), «Claves del feminismo español en la Transición Política. Algunas hipótesis a debate», www.feministas.org/IMG/pdf/Mercedes_Agustin.pdf . (Acceso el doce de junio de 2018).

⁴³⁸ Paola Susana Solorza, «El feminismo italiano y español de la década de 1980. Perspectivas sociales y representaciones literarias: *Lettere a Marina* (1981) de Dacia Maraini y *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets», *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* Vol. 12, No.1 (2015), 129-152, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5088968>. (Acceso el veintiséis de junio de 2018).

un proyecto llevado a cabo por la Associazione Orlando con el objetivo de promover la cultura de la diferencia de género y la presencia pública femenina.

Solorza recuerda que en 1986 es cuando se realizó en Siena el Primo Convegno dei Centri delle Donne «para promover la historia de la lucha política, cultural y colectiva de las mujeres»⁴³⁹. La ensayista ha denominado a esta fase como «feminismo cultural» y señala que surgió paralelamente también en España con los Estudios de la Mujer. A diferencia de lo que ocurrió en Italia, en España este tipo de estudios sí que se desarrollaron en el ámbito académico, gracias a un colectivo de profesoras feministas que examinó desde un perfil científico los orígenes y factores de la opresión de las mujeres.

Entre estas profesoras destacan las pensadoras Amelia Valcárcel y Celia Amorós. Valcárcel fue defensora del *feminismo de la igualdad*, y Amorós apoyó la teoría igualitaria de su colega en el seminario «Feminismo e Ilustración» del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, celebrado durante el curso académico 1986-1987. Dicha corriente de la igualdad partía de la idea de que es necesario apoyarse en las estructuras existentes. De hecho, Valcárcel comentó: «Sólo queda una vía abierta... que las mujeres hagan suyo el actual código de los varones...obra mujer como un hombre haría porque es él, hoy por hoy, el único poseedor de la universalidad»⁴⁴⁰.

Tal como hemos visto hasta ahora, la historia del pensamiento feminista de los últimos dos siglos ha demostrado una criticidad hacia la sociedad y la cultura que anteponía el hombre a la mujer. Ahora bien, si miramos hacia el ámbito de la crítica feminista y su emergencia en la época actual, tal como nos proponíamos en este apartado, una de las primeras ideas que podemos destacar es la importancia que tuvo en deconstruir la visión patriarcal. La crítica literaria feminista nace en la década de los años setenta en las universidades del Reino Unido y de Estados Unidos.

1970 es un año importante en el que la poetisa Adrienne Rich (1929-2012) en su ensayo *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision* introdujo el concepto de

⁴³⁹ *Ibíd.*, 132.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*

revisión de un texto, entendiendo por ello la práctica de analizar un texto antiguo escrito por un hombre a través de la nueva visión femenina. Se trata de una nueva perspectiva de la crítica literaria que ha encontrado su desarrollo durante los años setenta y que tiene el doble objetivo de señalar los lugares comunes en relación a las mujeres por parte de los grandes autores masculinos del pasado, y de evaluar positivamente la escritura de las mujeres.

La ensayista norteamericana Elaine Showalter (1941-) distingue entre *feminist literary criticism* (ello es: estudiar la literatura masculina desde un punto de vista femenino), y *gynocritics* (estudiar la literatura escrita por mujeres), concepto éste que ha definido así:

The program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture⁴⁴¹.

Por tanto, el planteamiento teórico de Showalter empuja a entender la escritura femenina no como un producto del sexismo, sino como un aspecto fundamental de la realidad femenina.

Otro aspecto importante de la teoría de Showalter es la diferencia entre la *gynocritics*, que como hemos visto se ocupa de la mujer en cuanto escritora, y la *feminist critic*, la cual se centraría en la mujer como lectora y se propone analizar y deconstruir los presupuestos ideológicos patriarcales en la literatura masculina.

Showalter ha recuperado el *criticism in the wilderness* utilizado por el crítico deconstruccionista Geoffrey Hartman (1980) en su artículo *Feminist Criticism in the Wilderness*, *Critical Inquiry* (1981) y en su libro *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory* (1985). Así, ella defiende la idea de que la crítica

⁴⁴¹ Elaine Showalter, *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory* (New York: Pantheon Books, 1985), 131.

feminista todavía no tiene sus propias reglas, sino que surge como resistencia a los cánones masculinos, y propone un diálogo con la tradición masculina.

En esta dirección destacan también obras como *The Female Imagination* (1975) de Patricia Meyer Spacks; *Literary Women: The Great Writers*, (1976) de Ellen Moers⁴⁴²; *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer in the Nineteenth Century Imagination* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar⁴⁴³; *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985) de Toril Moi, y *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1978) de Judith Fetterley.

Este último libro analiza las formas en las que la mujer lectora, en la tradición norteamericana, es obligada por la pragmática textual a adquirir identificaciones anti-femeninas.

Todos estos ensayos de finales de los años setenta tienen en común el abordaje del problema de la comunicación desde una perspectiva femenina que será también objeto de estudio en las décadas siguientes. Considérense por ejemplo el ensayo *The Feminist Critique of Language: A Reader* (1990) de Deborah Cameron, que centra su investigación en el silencio de las mujeres y la exclusión de su voz del poder, la diferencia de géneros en la expresión lingüística y la búsqueda de una voz que sea femenina.

Si en cambio nos centramos en la importancia del diálogo con la tradición masculina, Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979), evidenciaron el duro proceso que la mujer escritora debe superar. Para ello se apoyaban en los conceptos de *anxiety of influence* (propia de cada escritor, que debe tener en cuenta la tradición existente), y de *anxiety of authorship* (la angustia de ser mujer en un mundo condicionado por una perspectiva masculina, que le impone inevitablemente complicidad y compromisos que a veces provocan frustraciones)⁴⁴⁴.

⁴⁴² Ellen Moers, *Literary Women. The great Writers* (New York, Doublday, 1976).

⁴⁴³ Sandra Gilbert y Susan.Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer in the Nineteenth Century Imagination* (Yale University Press, Publication, 2000).

⁴⁴⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973), 14, 15.

El ensayo *The Madwoman in the Attic* de Gilbert y Gubar se orientó al personaje misterioso de Bertha Mason de la novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë; la mujer del señor Rochester que desde que se había vuelto loca, vivía cerrada en el desván del palacio. Esta figura es considerada por las autoras como el desdoblamiento de la propia escritora, y es vista como una metáfora de la alteridad de la condición femenina.

Tanto las teorías de Cixous sobre la *écriture féminine* como las de Luce Irigaray sobre el *parler femme*, y la obra de Kristeva – que en parte se distancia del pensamiento de las otras dos autoras en cuanto no cree en la existencia de una escritura específicamente femenina– han tenido todas ellas una influencia considerable en la reflexión teórico-filosófica del feminismo americano, pero también en la crítica literaria.

De hecho, Mary Jacobus, Alice Jardine, Jane Gallop y Nancy K. Miller han centrado su pensamiento en la relación existente entre identidad, género y lenguaje, y en su influencia en la escritura femenina. La autora más representativa de esta corriente es Alice A. Jardine, profesora de lenguas romances y literatura en Harvard University.

Su ensayo *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1985) abordó la modernidad de las pensadoras francesas que situaron a la mujer y sus condiciones históricas como algo necesario por las nuevas formas de pensar, escribir y hablar, la escritura y el hablar.

Curiosamente, parte de la crítica feminista literaria actual ha sido criticada por las propias feministas considerando que, estos análisis de los textos literarios se habría basado principalmente en la abstracción. De hecho, Sally Minogue, en *Problems for Feminist Criticism* (1990) y Janet Todd en *Gender, Art and Death* (1993) hacen notar lo que consideran que es la eficacia de la crítica de la primera generación, la cual vinculaba el estudio del género al contexto socio-cultural en el que habían sido producidas las obras literarias.

Otra de las principales críticas ha tenido que ver con el aspecto autobiográfico. Las autoras que han sostenido esta opinión han señalado que la obra literaria es analizada a través de las experiencias personales y biográficas de las estudiosas que analizan el texto. Esta crítica pone hincapié en la dimensión individual, autobiográfica, de cada estudiosa y el intento de recuperar las experiencias de vivencias personales que

están relacionadas con la primera crítica feminista. Se trata de una actitud que tiene una motivación teórica propia y que consiste en desarrollar y evidenciar las particularidades y las diferencias étnicas, políticas y sociales, consideradas elementos esenciales de la reflexión feminista sobre la identidad y la subjetividad.

Algunas de las mujeres que han desarrollado este tipo de análisis autobiográfico a partir de su preocupación por el nacimiento de otro tipo de feminismo (un feminismo sin mujeres) serían Tania Modleski (1949-) en su obra *Feminism without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age* (1991)⁴⁴⁵; Nancy K. Miller (1941-) en *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts* (1992); o Gayle Greene (1943-) y Coppélia Kahn (1939-) en *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary* (1993)⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Tania Modelesky, *Feminism without women. Culture and Criticism in Post feminist age* (London and New York: Rotulledge, 1991).

⁴⁴⁶ Maria Teresa Chialant y Eleonora Rao, *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana* (Napoli: Liguori, 2000).

2.5. Michel Foucault: poder, psicoanálisis y sexualidad

A lo largo de los dos capítulos previos se han utilizado en diversas ocasiones palabras como *poder*, *psicoanálisis* y *sexualidad*. Para seguir con nuestro estudio nos parece necesario hacer hincapié en las teorías de uno de los grandes pensadores del siglo XX que ha centrado buena parte de su obra sobre estos tres conceptos en tanto pilares del pensamiento contemporáneo: Michel Foucault.

Por la complejidad y amplitud del tema, en este apartado comenzaremos abordando las etapas del pensamiento del filósofo francés a través de la mención de algunas de sus obras, para posteriormente analizar la relación entre los conceptos de *poder*, *sexualidad* y *psicoanálisis*.

Michel Foucault (1926-1984) fue un sociólogo, filósofo, historiador, ensayista y académico francés. Comenzó su trayectoria teórica centrando sus estudios en el ámbito de la epistemología⁴⁴⁷.

En su primera etapa, Foucault se dedicó a localizar las condiciones históricas en base a las cuales la enfermedad y la locura se habían constituido como objeto de la ciencia. Foucault evidenció que este hecho estaba estrechamente relacionado con la construcción de espacios cerrados como la clínica y el manicomio, en los cuales se había instaurado una relación de dominio entre médico y paciente. A este primer periodo corresponden su tesis doctoral *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961)⁴⁴⁸ y la obra *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* (1963).

En su tesis abordó el estudio de la locura desde la Edad Media hasta la contemporaneidad. En ella se apoyó en las teorías del sociólogo Erving Goffman (1922-

⁴⁴⁷ Rae. F.Fil. «Teoría de los fundamentos y métodos del conocimiento científico», dle.rae.es/srv/fetch?id=Fy2OT7b. (Acceso el veintiséis de junio de 2018).

⁴⁴⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975).

1953) –quien veía en la locura una de las enfermedades del alma– y en Sigmund Freud– cuya perspectiva del tema era desde la enfermedad psíquica–.

En su segundo libro, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, volvió a abordar los temas explorados en la tesis, si bien centrando su atención en la relación médico-paciente y la institución clínica.

En estas obras y en las siguientes, Foucault mostró un particular interés por el desarrollo de las organizaciones sociales. Así, por ejemplo, teorizó sobre el poder invisible del «Panopticon». Esta estructura, ideada en 1791 por el filósofo y jurista Jeremy Bentham, sería una cárcel en la que un único vigilante podría observar a todos los detenidos sin que éstos se percatasen del control que se ejerce sobre ellos. Foucault vio en el panóptico el símbolo de la sociedad contemporánea⁴⁴⁹.

Hay que señalar que para Foucault la historia no es el resultado de las acciones conscientes del ser humano. El campo de la investigación histórica viene dado no por lo que ha dicho o hecho la humanidad, sino por las estructuras epistemológicas que han determinado cual es el sujeto y el objeto de la historia. Así, las distintas épocas están caracterizadas por su *episteme*; resultado inconsciente y anónimo de reglas y eventuales reflexiones sobre esas reglas que definen el espacio de posibilidad dentro del que se constituyen y operan los saberes característicos de cierta época. Para Foucault el paso de una *episteme* a otra no es un procedimiento continuo, regido por una lógica interna de desarrollo progresivo, sino algo no propiamente explicable.

Otra área del saber fundamental en el estudio de Foucault es la Antropología, la cual en su opinión era la disposición fundamental que habría dominado el pensamiento filosófico, indicado en el hombre el origen de los valores positivos, y que ha visto en la emancipación de estos la posibilidad de la vuelta a un reino justamente humano.

Algunos años más tarde, en *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)* (1966), Foucault definió la importancia de la Arqueología para descubrir la *episteme*. En esta obra llegó a la conclusión de que ser humano como objeto

⁴⁴⁹*Ibíd.*

específico del saber sería una invención de comienzos del siglo XIX, cuando se produjo la emergencia de esos conceptos de la riqueza en economía, de la historia natural en biología y de la gramática general en filología. El ser humano constituye el núcleo de estos saberes y está caracterizado por los nuevos conceptos que constituyen estos sectores: trabajo, vida y lenguaje. El libro se abre con un análisis de *Las meninas* de Velázquez y aborda el tema de la representación.

En este trabajo Foucault se remite a la actualidad de su época y nos habla de una economía del poder que tiene como objeto el poder sobre la población, habiendo logrado el consentimiento de la sociedad e incluso articular el pensamiento cultural francés. La periodista Michela Iovino señala que todo ello ha contribuido a la formación del concepto de *biopoder* que regula cuerpos, deseos y formas de ser. De hecho, si pensamos en la sociedad actual, la sociedad y el individuo padecen las influencias de los medios de comunicación. Es importante señalar que para este filósofo el arte, la literatura o la música debían establecer con la realidad una función de *desensmascaramiento*. Iovino resalta que ya desde la segunda mitad del siglo XIX, el arte se constituyó como arte antiplatónico, rechazando las reglas preestablecidas y estableciendo con la cultura y las normas sociales una relación polémica⁴⁵⁰.

Para Foucault, la Antropología habría dominado el pensamiento del ser humano a partir de Kant. A diferencia del filósofo alemán –quien consideraba al ser humano como la base de la conciencia y de la verdad–, para Foucault el ser humano era un objeto efímero, generado en el marco de una *episteme* que en curso de fragmentación.

Para Foucault fue también fundamental la filosofía de Nietzsche. Su anuncio de la muerte de Dios derivó en que el filósofo francés considerara igualmente la muerte del hombre, apoyándose en el argumento de que Dios y el hombre se pertenecerían mutuamente. Este hecho constituiría la base de la filosofía contemporánea: a partir de la fragmentación y del vacío dejado por el hombre, debe empezar un nuevo pensamiento.

⁴⁵⁰ Michela Iovino, «Michel Foucault e il Sapere - potere», *900 letterario* (28/1/2015), <https://www.900letterario.it/critica/michel-foucault-sapere-potere/>. (Acceso el veinte de junio de 2018).

Por su parte, Foucault consideró la historia común fluir de eventos en los que ser humano tiene conciencia de este proceso. El psicoanálisis, la lingüística y la etnología habrían colaborado a cuestionar a lo largo del siglo XX la centralidad del hombre en tanto sujeto, focalizando en cambio las leyes que presiden sus deseos, lenguaje y acciones, así como los mecanismos de producción de los discursos místicos: quien habla no es el hombre sino la palabra.

Estos temas llevaron a Foucault a acercarse al estructuralismo, cuyas teorías abordó en *L'Archéologie du savoir* (1969)⁴⁵¹. Según el autor, el objeto de la arqueología, no son ni las tradiciones, ni los autores, ni las obras o disciplinas que remiten a un sujeto consciente como centro productor de las mismas. Ésta tendría en cambio el papel de descubrir y describir las reglas que constituyen en cada época las formas de delimitar de lo que es posible hablar. Así, los discursos no serían sistemas de signos sino prácticas que forman sistemáticamente los objetos que tratan. Los discursos son autosuficientes, se autorregulan y no son reconducibles a una causa o fundamento único exterior a los mismos, a un sujeto transcendente o empírico, ni a las condiciones económicas o histórico-sociales. Los discursos se involucran en una trama de relaciones de poder que regula cada sociedad: son prácticas que dependen del poder y que generan poder.

El tema del poder fue central en la filosofía del último Foucault a partir de su ponencia inaugural en el Collège de France: *L'ordre du discours* (1970). Se trata de un breve ensayo, fundamental para entender las relaciones entre discurso, verdad y poder, marcado por el proyecto crítico y genealógico que desarrolló en los años siguientes.

En *L'ordre du discours*, Foucault analiza las distintas formas en las que, en cada sociedad, la producción del discurso es controlada y selectiva para alejar así los peligros que pueden surgir de las formas de poder. Se trata de una cuestión que sigue siendo de gran actualidad y que se puede relacionar, según nuestra manera de ver, con el tema de la emancipación femenina.

Fuertemente inspirado por el pensamiento de Nietzsche y de Bataille, Foucault en *L'ordre du discours* propone una serie de principios que están en la base del análisis

⁴⁵¹ Michel Foucault, *L'ordine del discorso* (Torino: Einaudi, 2004).

del discurso. Se trata de principios que había abordado ya en obras anteriores y que desarrolló en *Historie de la sexualité* (1976-1984).

Tal como Francesco Vitale ha señalado, estos principios serían: trastocamiento, la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad.

Rovesciamento: riconoscere nel ruolo positivo tradizionalmente attribuito alle nozioni di autore, opera, disciplina, volontà di verità delle istanze di controllo e rarefazione del discorso; dei dispositivi che regolano il proliferare dei discorsi secondo limiti, ordine e misura riconoscibili.

Discontinuità: riconoscere che al di là delle istanze di controllo non vi è un discorso unico e semplice, da queste represso, ed al quale bisogna restituire la parola, così come non vi è un'unica istanza di potere che esercita il controllo da un'unica posizione e secondo un unico fine (in questo caso il riferimento critico è il marxismo, ed è proprio in quest'orizzonte che dagli anni Ottanta l'analisi del discorso troverà largo impiego negli studi culturali).

Specificità: il discorso non è semplice rispecchiamento della realtà ma la sua elaborazione. Dal tipo di elaborazione dipende l'integrazione del discorso in un certo ordine o la sua esclusione, la regolarità o rarità delle sue apparizioni in ambiti differenti o contigui.

Esteriorità: l'analisi non si rivolge al discorso quale semplice manifestazione di un significato, di un pensiero da interpretare, ma procede "verso le sue condizioni esterne di possibilità"⁴⁵².

Para Vitale la investigación inspirada en estos principios evidencia dos perspectivas distintas, pero bien articuladas entre ellas: la crítica y la genealogía. La primera evidenciaría el principio de trastocamiento localizando las formas de exclusión y limitación, mientras que la segunda actuaría sobre los otros tres principios.

El mismo tema fue también explorado por el autor en *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975).

En este ensayo vuelve a referirse a Nietzsche, quien demostró que cada discurso implicaría una voluntad de verdad y tendría en sí la voluntad de potencia. Uno de los procedimientos de selección con los que el poder actuaría en los discursos estaría regido por la oposición entre lo verdadero y lo falso.

⁴⁵² Francesco Vitale, (s.f.). «Analisi del discorso». *Studi Culturali*, www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/analisi_del_discorso_body.html. (Acceso el veintiséis de junio de 2018).

La deuda de Foucault con Nietzsche abarca también el uso de *la genealogía* como método que permite localizar las formas en las que los discursos se generan y desaparecen sin postular un orden necesario o sentido unitario de la historia. Para Foucault cada sociedad tendría su propio orden de la verdad y su política general de la verdad, asumiendo determinados discursos que funcionan como verdaderos. Por lo tanto, los conceptos de *saber* y *poder* no se pueden separar el uno del otro, en cuanto el ejercicio de poder genera nuevas formas de saber, y el saber conlleva siempre efectos de poder.

El *poder* para Foucault no se debe entender como algo que ejerce un sujeto consciente (como puede ser un rey) y que se traduce en leyes positivas. El autor se refiere al poder impersonal y omnipresente que obra por medio de mecanismos anónimos en la sociedad: un conjunto de fuerzas difundidas y no reconducible a una sola sede. De hecho, Foucault contrapone su propia *microfísica de poder* a la macrofísica de la teoría de Marx, centrada en la relación entre dominadores y dominados. En la teoría foucaultiana, dominadores y dominados pueden tener ambos roles al mismo tiempo; un obrero puede ser *dominado* en la fábrica y ser *dominador* en su familia.

La resistencia frente al poder descentralizado no se puede conseguir a través de una única fuerza organizada en partido, sino a través de luchas parciales desarrolladas en lugares cambiantes. Mediante selecciones e interdicciones, los dispositivos de poder impiden el libre desarrollo de discursos y dan origen a una sociedad que encuentra su máxima expresión en las instituciones de la cárcel, el sistema militar, el colegio, y la fábrica, en las cuales actúan estrategias de control del cuerpo, por ejemplo, a través de exámenes o sanciones.

Pese a esta función despreciable, en las últimas obras de Foucault a partir de *Histoire de la sexualité: vol I. La Volonté de savoir* (1976)⁴⁵³, el autor resaltó una función positiva del poder: la de producir nuevos saberes.

⁴⁵³ Michel Foucault, *La volontà di sapere*. Traducción por Pasquale Pasquino y Giovanna Procacci. (Milano: Feltrinelli, 1978).

En relación a la sexualidad, Foucault afirmó que ésta se trata de una invención moderna. Por un lado, la sexualidad plantea el problema de subyugar los cuerpos, y por otro lado da pie a un discurso sobre el sexo en el que la interdicción se relaciona con la atención hacia éste, y la constitución de nuevas formas de saber.

Foucault rechazó la teoría del pensador alemán Herbert Marcuse (1898 -1979) según la cual la represión era el único aspecto en el que la sexualidad es vivida por la sociedad contemporánea. Partiendo de este argumento, en sus últimas obras –publicadas póstumamente) *Histoire de la sexualité: vol II. L'Usage des plaisirs*⁴⁵⁴, e *Histoire de la sexualité: vol III. Le Souci de soi* (1984)⁴⁵⁵, Foucault se opuso a las normas morales que se habrían ido afirmando a partir del cristianismo y logró construir una estética de la *existencia individual*, centrada en las tecnologías del sí mismo, que miran a la autoconstrucción de un sujeto dueño de sí mismo. Con esta actitud, el pensador francés parece volver al pensamiento humanista que él había criticado a lo largo de su carrera.

Como hemos visto a través de este breve análisis de la obra de Michel Foucault, el concepto de poder es central a lo largo de su pensamiento, entendido éste en la doble vertiente de la complejidad de las relaciones y de las estrategias.

El interés de Foucault se centró a partir de la década de 1970 en la relación entre poder, saber y sexualidad. Este último aspecto había sido abordado, como ya hemos visto, a partir de 1976 en su libro *Histoire de la sexualité: vol.I. La Volonté de savoir*, reconstruyendo la genealogía de la sexualidad e investigando sobre la relación entre el sexo y los dispositivos de poder que históricamente le ponen normas.

El filósofo señaló a lo largo de su obra la relación entre el poder como dimensión de represión y la sexualidad como dimensión construida por este poder. A tal propósito Foucault observó cómo la época moderna ha sido caracterizada por una

⁴⁵⁴ Michel Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità. Vol.II*. Traducción por Laura Frausin Guarino. (Milano: Feltrinelli, 2015).

⁴⁵⁵ Michel Foucault, *La cura di se. Storia della sessualità. Vol.III*. Traducción de Laura Frausin Guarino. (Milano: Feltrinelli, 2014).

abundancia de discursos sobre este tema, constituyéndose distintos ámbitos disciplinares que abordan la sexualidad.

Foucault resaltó la diferencia entre la *sexualidad libre* de la cultura greco-romana y la sexualidad que había sido normativizada por la religión cristiana y posteriormente por la sociedad burguesa del siglo XVIII, cuyos planteamientos morales habían producido una fuerte inhibición de la sexualidad individual. Desde este punto de vista, la moral burguesa y la cristiana se pueden considerar como una moral de la negación de esa parte fundamental del ser humano que es la sexualidad.

Después del Concilio de Trento (1545-1563), la confesión se volvió un instrumento para la expiación de los pecados, sobre todo de aquellos relacionados con el placer sexual. Foucault señaló que es precisamente a partir de la institución de la confesión cuando empezó a hablarse con una mayor amplitud de sexualidad, desarrollándose una *scientia sexualis* entre los siglos XVIII y XX con este término indica el proliferar de disciplinas que abordan este tema. De esta forma *saber* y *poder* revelan su acción en el actuar de una producción científica que se convierte en instrumento principal sobre el que el poder puede definir sus estrategias de control. La sexualidad se transforma en un dispositivo de poder y se utiliza como estrategia de dominación social.

Por lo tanto, el ser humano y la sexualidad se convierten en un problema moral, social, político y económico. Hábitos y comportamientos (análisis de la natalidad, edad media del matrimonio, prácticas contraceptivas, etc.) se pueden remitir a la sexualidad y por lo tanto se convierten en objeto de control e intervención.

La locura además se convierte en el elemento favorable para separar a los individuos considerados *anormales* de los *normales*, y para distinguir los comportamientos lícitos de aquellos ilícitos. No olvidemos que es en el siglo XIX cuando surgen los manicomios y se afirma la psiquiatría. La separación entre lo racional y lo irracional, lo normal y lo anormal, unida a la voluntad de crear un discurso que tuviese como pilar el sujeto, ha instituido una unión entre el poder disciplinar y el saber institucional.

El cuerpo es objeto de análisis y por lo tanto se crea una diferenciación entre el sujeto y su cuerpo que viene objetivado por el mismo poder. A partir de ahí deriva el término foucaultiano de *bio-poder* para indicar el ejercicio de control que el poder instituye en el cuerpo hasta definir la relación social que el sujeto mantiene con sus símiles.

Según demostró Foucault, la monogamia y la institución del matrimonio fueron legitimadas por la moral cristiana y se convirtieron en regla, orientando la función de la sexualidad únicamente a la reproducción. Como forma de poder, la religión ha dictado normas a la sexualidad que han sido aceptadas por el individuo en tanto esto le permitía ser reconocido socialmente.

A partir de las leyes impuestas por la moral cristiana, el poder se extendió a nuevos sectores como la medicina, la psiquiatría, la pedagogía, la estadística y la demografía, disciplinas todas ellas que han desempeñado un papel fundamental en la producción de discursos sobre el sexo. En el siglo XIX asistimos a una separación entre el sexo y el cuerpo, que se convirtieron en dos partes totalmente distintas dentro del análisis científico y médico. Es en este periodo cuando se habla de *perversiones* que se contraponen a la regla y a la norma que ve en la organización del matrimonio y de la familia la justa forma del vivir civil. El poder por lo tanto está representado por las formas institucionales, religiosas, sociales y políticas que intervienen modificando el saber y los conocimientos de los hechos y estableciendo lo que es verdad.

El *poder* para Foucault es un poder constituido por las normas que, sobre todo en el siglo XIX, disciplinaba cualquier comportamiento. Nos interesa resaltar el hecho de que es precisamente en este periodo histórico cuando se afirmaron las diferencias de género. Por una parte, se veía al hombre ocupado en el espacio profesional y público como a un hombre de éxito, con una doble vertiente de ocupación en el espacio de la familia como marido y padre. Por su parte, las mujeres se entendían vinculadas exclusivamente al marco familiar, como esposas sumisas y madres. La aceptación por parte de la mujer de esta función impuesta por la sociedad, tal como demostró Freud, habría sido la causa de los problemas de histeria entre las mujeres de la clase burguesa. Así, la histeria estaba relacionada con la represión desde la infancia de los deseos

sexuales femeninos a través de prohibiciones. El matrimonio y la maternidad representaban el modelo burgués, y la mujer ideal era la que respetaba estas normas. Aquella mujer que no las aceptaba, era considerada *anormal*.

En esta misma etapa es cuando se estableció el presupuesto de que la mujer es frágil y débil, no solo en su personalidad sino también en su corporalidad. Se trataba de una explicación científica apoyada en la menstruación que demostraba “biólogicamente” este hecho y que evidenciaba que la función de la mujer estaba directamente relacionada con la reproducción.

Foucault llegó a la conclusión de que la familia representaba el primer núcleo de control y poder social, porque precisamente era en el marco familiar donde se establecían las primeras normas de orden y moralidad. Por lo tanto, la familia se considera como primer núcleo de control de la sociedad que, junto a los juristas, a los médicos y a los psiquiatras rige los comportamientos sociales. El *poder* del que habla Foucault se concreta en la continuidad de las redes de relaciones familiares y extra familiares.

El pensador francés evidenció también cómo se establecían desde la niñez diferencias sexuales y biológicas entre el niño y la niña para demarcar funciones y roles ya prestablecidos. La sociedad del siglo XIX se caracterizó de hecho por el factor sexual, el cual empezó a delinearse como forma primaria de preocupación para la estabilidad y el orden de las cosas.

A partir de este punto habrían surgido las prohibiciones, las normas, el control constante y el miedo a ser observados.

Nos interesa en nuestro estudio destacar el hecho de que el planteamiento del sujeto y el poder foucaultiano está muy relacionado con el pensamiento de la crítica feminista a partir de los años 60 y 70, cuando se propone el género como construcción cultural y social.

Tal como Luisa Posada ha evidenciado, para las feministas «las supuestas identidades naturales son, en realidad, efectos de dispositivos de poder y que pueden ser

críticamente deconstruidas»⁴⁵⁶. La sexualidad humana, tal como señaló el propio Foucault, está relacionada con los mecanismos de poder y de saber, a través de una red compleja a la que pertenecen las disciplinas jurídicas, científicas, filosóficas y las religiones.

Posada ha evidenciado las trazas del pensamiento foucaultiano que tienen su origen en la teoría de Simone de Beauvoir, «*on ne naît pas femme: on le devient*».

Sucesivamente las mujeres feministas, como Kate Millet por ejemplo, han centrado su pensamiento en el concepto de *género* masculino y femenino, que no es establecido solo desde un punto de vista biológico sino que constituye una construcción cultural, política y social.

Aunque el pensamiento de Foucault no se ocupó específicamente, esta manera de hablar del género, según Posada, fue forzada por las feministas postestructuralistas, quienes como Foucault vieron la posibilidad de «promover nuevas formas de subjetividad»⁴⁵⁷.

En nuestra opinión, convenimos plenamente con Posada en que la obra de Foucault debe representar un punto de partida del feminismo y no un punto de llegada, ya que si no se podría correr el riesgo de destruir el fundamento sobre el que se basa el mismo feminismo, es decir: la lucha por la emancipación.

⁴⁵⁶ Luisa Posada Kubissa, «El "género", Foucault y algunas tensiones feministas», *Estudios de Filosofía*, 52 (2015), 29-43.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, 40.

2.6. Jacques Derrida y el “poder” de la deconstrucción

A Jacques Derrida (1930-2004), filósofo, ensayista y epistemólogo francés, se debe la teorización del término *deconstrucción*, que tanta importancia tuvo en sectores del saber humano tales como la Filosofía, la Antropología, los Estudios culturales, los Estudios de género, los Estudios poscoloniales, la Arquitectura o el Psicoanálisis, entre otros. Sus teorías se desarrollaron a partir de la década de 1960, en la época del estructuralismo, de la Semiología de Saussure y Barthes, de la Antropología de Lévi-Strauss y del Psicoanálisis de Lacan.

A Derrida se le ha vinculado dentro del ámbito de la filosofía con término de *deconstrucción*, si bien actualmente suele ubicarse de manera más amplia dentro de la llamada «Filosofía de la diferencia» junto a Michel Foucault y Gilles Deleuze, tal como ha evidenciado el profesor Jorge León Casero.

A Derrida se le debe en particular la creación de nuevos términos:

“différance”, “huella”, “suplemento”, “subyectil”, “párergon”, “espaciamiento”, “khora” o la misma “deconstrucción” que, juntos, conforman una crítica múltiple a la historia de la metafísica y la ontología occidental en tanto que “fonocéntrica”, “logocéntrica” o “falocéntrica”⁴⁵⁸.

El término *deconstrucción*, que Derrida intentó delimitar en su *Carta a un amigo japonés* (1997), fue el que tuvo mayor difusión en muchos ámbitos disciplinares. Partiendo de una traducción de las palabras heideggerianas de *destruktion* y *abbau*, la *deconstrucción* según el autor sería una operación de des-montaje analítico de la estructura o la arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental, la cual no implicaría no obstante una «reducción negativa» (más próxima a la demolición nietzscheana)⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Jorge León Casero, «Jacques Derrida», *Philosophica* (2013), 1, www.filosofico.net/derrida.htm. (Acceso el dos de junio de 2016).

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, 2.

Cabe señalar que Derrida no se ha considerado satisfecho del uso que se ha hecho posteriormente de esta palabra, ya que en su opinión ha dado lugar a malentendidos, y ha pasado a constituir «el sufrimiento» de su propio lenguaje —que no tiene reglas, normas y criterios—, así como el material de su propio *questionnement*.

En la misma carta, Derrida afirmó que el acto de *deconstruir* era en un cierto sentido una actitud que nacía de la problematización del estructuralismo y por lo tanto tenía un matiz estructuralista.

La *deconstrucción*, por lo tanto, representa una aproximación nueva al texto que intenta leer todos aquellos aspectos que no pertenecen a su unidad originaria pero que representan una condición de *posibilidad* de dicha unidad. Esta posibilidad se puede llamar *différance*, término que no hay que confundir con la palabra francesa *différence*

La grafía de la palabra *différance* es distinta del término usual francés *différence*, aunque en la lengua hablada son fonéticamente idénticas. En efecto, se trata de una “diferencia” que va más allá de la lengua hablada.

Con esto ya entramos, sin embargo, de lleno en la problemática central de toda deconstrucción, problemática que la afecta a sí misma en cuanto concepto, pues la deconstrucción —tanto de la arquitectura de la metafísica occidental en su conjunto como de ciertos discursos o prácticas discursivas menores dentro de esta arquitectónica general— conllevará siempre la búsqueda de aquellos momentos en los que la polivocidad y ambigüedad propia de todo lenguaje —incluido el filosófico— intente determinarse en la identidad del concepto filosófico, en tanto que “sentido propio” y primero que organice toda la semántica y sintáctica lingüística⁴⁶⁰.

El profesor y crítico literario Jonathan Culler ha observado que, más allá del término, la práctica de la deconstrucción se asoma a la escena de la cultura contemporánea como una posición filosófica, una estrategia política o intelectual, y una modalidad de lectura⁴⁶¹.

Teniendo como referencia a Nietzsche y a Freud, y volviendo su mirada hacia el análisis de la filosofía desde Platón a Husserl, Derrida localizó en la *presencia* la noción que regiría la idea de la metafísica como fundamento, y reconoció en el

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 2-3.

⁴⁶¹ Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Cornell: University Press, 1982).

logocentrismo y en el *fonocentrismo* sus anexos. Señaló que la filosofía siempre había considerado el *logos* como el centro de la verdad; un elemento inteligible e interior que se contrapone a la sensibilidad y la exterioridad. También destacó que la *voz* (*phoné*), con sus rasgos de actualidad y vitalidad, y como instrumento de la verdad, estaría en contraposición a la *escritura*. Concretamente es en el *Fedro* platónico, con la condena de la escritura, donde se establece la unión entre *ciencia- verdad-logos* en la palabra hablada y viva. La escritura, por tanto, es en esta etapa de la historia vivida como cristalización y momento negativo, separada por su autor y por lo tanto destinada a circulación autónoma.

La centralidad del logo-fonocentrismo, paralela a la devaluación de la escritura, manifiesta la concepción del ser como perfección y estabilidad: ideas, sustancias, y conceptos son el resultado de una dinámica diferencial que constituye la base de la subjetividad, con la que Derrida –volviendo a leer la dialéctica hegeliana– entiende llevar el estructuralismo a sus consecuencias más extremas.

En el lenguaje, los términos se definen a través de una relación de diferencias mutuas: si significado y significante se manifiestan siempre juntos, cada signo es un signo que remite a otro signo. La escritura por lo tanto no es algo exterior que comunica contenidos interiores sino la condición trascendental del pensamiento; surge por la necesidad de inscripción de las diferencias. El concepto de *diferencia* indica por lo tanto esta dinámica; la continua relación de un signo con otro que constituye también el centro de los conocimientos.

En este punto nos parece oportuno centrar la atención sobre la relación entre el texto escrito y el concepto de *deconstrucción*.

Según Derrida, la deconstrucción de un texto implica también la lectura de los elementos no fonéticos: los espacios blancos, los signos de puntuación, las comillas, los signos gráficos, etc.

El *deconstruir* consiste en poner en acto *la diferencia* de la lectura de los textos, se trata de un procedimiento que permite leer por ejemplo la literatura como filosofía y viceversa. Esta nueva actitud pone en discusión las rígidas normas de codificación textual y brinda la oportunidad de centrarse en elementos más marginales: oposiciones, similitudes, etc.

Siguiendo la línea de Heidegger, Derrida llegó a un proyecto de deconstrucción de la propia metafísica. Para deconstruir la metafísica, el pensador francés transformó la filosofía en una práctica de escritura o gramatología, abierta a las influencias de la literatura y del psicoanálisis en las que la verdad se constituye en el acto del escribir (que es repetición y diferencia entre significante y significado).

Por medio de esta actitud, la metafísica se convertía en un «inconsciente-teórico» a través del cual el interprete-deconstruccionista dejaba surgir lo que había sido removido.

Nos parece interesante a tal propósito mencionar la influencia que tuvo el pensamiento de Derrida en el estudio de la literatura.

Si consideramos específicamente el texto literario que es el objeto de nuestro análisis, estamos de acuerdo con la posición del crítico literario José María Pozuelo Yvancos, quien defiende la tesis de que el pensamiento de Derrida ha influido notablemente en los estudios de la teoría literaria actual⁴⁶².

Las teorías de Derrida sobre la literatura empiezan a finales de los años sesenta en 1967 con los libros *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología* y *La escritura y la diferencia*. Sin embargo, sólo en la década de los ochenta, cuando Derrida empezó a impartir cursos en la Universidad de California, fue reconocido como punto de referencia indiscutible dentro de los denominados *Cultural studies*, tal como sucedió con Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva o Maurice Blanchot.

Pozuelo Yvancos ha resaltado que fue entonces cuando la importancia del pensamiento de Derrida fue reconocida también en Europa, aunque no faltaron críticas por parte de los estudiosos más conservadores. Por ejemplo, Harold Bloom y Georges Steiner criticaron muchos aspectos de su teoría, aunque reconocieron la influencia del filósofo en el pensamiento de aquella época. Una actitud parecida se puede encontrar también en el libro de semiótica de Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco* (1997)⁴⁶³, en el

⁴⁶² José María Pozuelo Yvancos, «Derrida y la crítica literaria», *Δαίμων. Revista de Filosofía*, nº 34 (2005), <http://revistas.um.es/daimon/article/download/12681/12211>. (Acceso el día cuatro de junio de 2018).

⁴⁶³ Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Milano: Bompiani, 1997).

que «se ataca constantemente a la desconstrucción como ruptura del límite fijado por las convenciones en una teoría del significado»⁴⁶⁴.

Según los semiólogos y profesores Valentina Pisanty y Stefano Traini, en *Kant e l'ornitorinco* Eco volvió a analizar los principales temas de su obra. Entre todos destaca el papel de la realidad y del Ser, o sea del objeto dinámico de Peirce en el marco de la teoría semiótica. Eco en este ensayo anticipa una cuestión antiderridiana que será objeto de debate y estudio en Italia a comienzo del siglo XXI. El hecho de que la realidad no puede ser objeto de infinitas interpretaciones será el asunto de una nueva corriente cultural que cogerá el nombre de *Nuovo Realismo* por el filósofo Maurizio Ferraris (1956-) y por el crítico literario Romano Luperini (1940-).

Pisanty y Traini a propósito de la posición de Eco y el subjetivismo Derridiano comentan que:

Nella prima parte del *Trattato di semiotica generale* (1975) l'Oggetto Dinamico era considerato come terminus ad quem della semiosi (qualcosa di cui si parla tramite segni e interpretanti), mentre nella seconda era visto come terminus a quo (qualcosa che ci spinge a comunicare). Ora Eco vuole invertire le priorità e capire meglio come l'Oggetto, in quanto terminus a quo, condiziona, vincola, limita i processi semiotici, e questo lo porta innanzitutto a proporre la sua teoria del «realismo negativo», secondo la quale esisterebbe uno «zoccolo duro dell'essere, tale che alcune cose che diciamo su di esso e per esso non possano e non debbano essere prese per buone»⁴⁶⁵.

Volviendo al pensamiento de Derrida, en nuestra opinión, llegado este punto nos parece oportuno destacar la importancia que tuvo su pensamiento en la literatura y viceversa, para lo cual hemos tenido en cuenta los tres aspectos analizados por Pozuelo Yvancos.

El primero de ellos es la presencia de la literatura en la base del pensamiento de muchos ensayos escritos de Derrida. *Glas* (1974) se puede considerar un texto literario en el que filosofía y literatura han roto sus barreras y se complementan

⁴⁶⁴ Pozuelo Yvancos, «Derrida y la crítica literaria», 129.

⁴⁶⁵ Valentina Pisanty y Stefano Traiani, «Eco, Kant e l'ornitorinco: vent'anni dopo. Introduzione», *RIFL*. Vol. 11 (2017), 1, www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/410. (Acceso el cinco de junio de 2018).

mutuamente. La explícita alusión de Derrida a autores como Gilles Deleuze y Maurice Blanchot nos hace entender las sutiles barreras entre Filosofía y Literatura y, a partir de esta labilidad, la posibilidad de recategorizarlas ambas.

El segundo aspecto es la lectura crítica que el propio Derrida ha hecho de las obras literarias de algunos autores y que resultó en el ensayo *La double seance* (1970)⁴⁶⁶, publicado en un primer momento en la revista *Tel Quel*, de Phillippe Sollers. Este texto fue incluido más tarde en su libro *La dissémination* (1972)⁴⁶⁷ y constituye un ensayo muy vigoroso –tal como el que abre el libro, *La pharmacie de Platon* (1968)⁴⁶⁸. *La double seance* (1970) es uno de los textos fundamentales de la obra de Derrida y tiene como puntos de partida y de llegada un texto literario. Es una obra dedicada a pasajes del libro de Mallarmé en el que Derrida plantea la dificultad de contestar a la pregunta sobre *qué es la literatura*, teniendo para ello en consideración los argumentos sobre la indecibilidad de esta disciplina que el propio Mallarmé había planteado. Otros autores como James Joyce, Paul Celan, Jean Genet o Lewis Carroll están también presentes a lo largo de este texto crítico.

El tercer aspecto es la posición de Derrida y la Teoría de la Literatura contemporánea en el ensayo *Firma, acontecimiento, contexto* (1971)⁴⁶⁹, en el que aborda los conceptos de firma, polisemia, comunicación, así como la importancia para la categorización del concepto de autor. El autor demuestra además en ella su interés por la relación entre lenguaje y ficción, en tanto clave para la definición de la literatura.

El género de la autobiografía fue también otro aspecto que Derrida exploró tanto en su obra sobre Nietzsche y el *Ecce Homo* (1888) como en su propio libro *Otobiographie* (1988) y en el ensayo *Circonfesión* (1994). Sobre el tema del yo autobiográfico, es interesante la posición de Igor Pelgreffi, quien ha defendido que

⁴⁶⁶ Jacques Derrida, «La Double séance», *Tel Quel*, No. 41 (Spring 1970), 3–43; No. 42, (Summer 1970), 3–95.

⁴⁶⁷ Jacques Derrida, *La dissémination*. Paris, Seuil. Traducido en lengua italiana por Silvano Petrosino y M. Odorici (1972). *La disseminazione* (Milano: Jacka Book).

⁴⁶⁸ Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», *Tel Quel*, N. 32/33 (1968), *La farmacia di Paltone*, traducido en italiano por Rodolfo Balzarotti (Milano: Jacka book 2007), 101–197.

⁴⁶⁹ Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie* (1972). Traducción italiana de M. Iofrida, *Margini – della filosofia* (Torino: Einaudi, 1997).

si percepisce come Derrida non ambisca alla cancellazione del soggetto, quanto piuttosto, muovendosi con la proverbiale prudenza, a ripensarlo, dislocarlo, decostruirne le pretese egemoniche, a comprendere, per esempio, l'economia dei nessi fra il soggetto e il chi, sempre evitando la tentazione metafisica del vuoto⁴⁷⁰.

Una vez analizados estos aspectos, quisiéramos detenernos un poco más en la problemática que el deconstruccionismo planteó en este periodo de la cultura contemporánea.

Tradicionalmente se ha venido asociando el deconstruccionismo al postestructuralismo y al postmodernismo, ello a pesar de que el pensador francés nunca quiso reconocer la vinculación de su obra con estos términos.

De los aspectos presentados hasta este momento quisiéramos resaltar en particular dos. Uno de ellos es el hecho de que, en el marco de las Humanidades, el deconstruccionismo ha evidenciado la importancia del momento subjetivo y ha declarado imposible toda objetividad.

Por otra parte, hay que destacar el hecho de que la radicalidad del método deconstructivista ha influido en los Estudios de género y poscoloniales, que han visto en ello un instrumento para cuestionar conceptos preestablecidos de identidad masculina y femenina, pero también de raza, etnia y nacionalidad.

En el marco de la presente tesis nos interesa el hecho de que el pensamiento de Derrida se puede considerar como una crítica a la cultura occidental a través del desenmascaramiento de los procesos de ficción creativa que están en cada sociedad, así como de las distintas formas de humanidad/saber/cultura. El método de la deconstrucción tiene el poder de colocar estos procesos en el interior de las situaciones históricas, sociales y políticas con los que interactúan, activando la crisis del subjetivismo logo-céntrico, antropocéntrico y eurocéntrico. El reenvío al *otro* es la condición de cada identidad, solo esta relación instituye la presunta auto-transparencia.

⁴⁷⁰ Igor Pelgreffi, «Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos», *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, n. 11, (I) (2013), 230, www.losguardo.net/.../2013_11_Igor_Pelgreffi_Animale_autobiografico_Derrida_sc. (Acceso el cuatro de junio de 2018).

Pensadoras feministas tales como Luce Irigaray, Kate Millet o Julia Kristeva se apoyaron a las teorías de Derrida y *deconstruyeron* la metafísica y el discurso falogocéntrico. Sus obras, tal como hemos visto⁴⁷¹, critican la imagen tradicional que el hombre había otorgado a la mujer a fin de evidenciar todo aquello que va más allá del modelo prestablecido, pero sin establecer una nueva identidad femenina.

Una actitud parecida es la que empujó a buena parte de las escritoras españolas e italianas objeto de nuestro estudio, las cuales empezaron a escribir a finales de la década de 1960. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, el discurso abordado por estas escritoras siguió explorando temas relacionados con el género femenino, si bien desde un abordaje de la temática mucho más amplia, tal como se verá detalladamente.

Convenimos con Ferraris que nuestro modo de pensar hoy en día, es el resultado de una tradición milenaria que Derrida pone en discusión. Con Derrida la filosofía actúa para desmontar y reconstruir las formas que condicionan nuestra manera de vivir⁴⁷².

Asimismo, si consideramos los libros de estas escritoras que fueron publicados a comienzos de la década de 1980, podemos constatar que es muy evidente el carácter *derridiano*. En ellos, de hecho, se *deconstruían* los cánones literarios impuestos por la tradición y el pensamiento machista, no solo por los temas abordados sino también por los géneros empleados. Este planteamiento les permitió afirmarse ante el gran público y otorgó poder a la palabra y a la mujer.

De hecho, todo este *desmontar* y *deconstruir*, según el pensamiento de Derrida de los últimos años, era movido por un deseo de justicia, a través de la crítica de la estructura política y jurídica de Occidente resolviéndose así hacia una función práctica, más que abstracta, mostrando atención por la ética⁴⁷³.

Si nos centramos en Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas, las dos escritoras españolas clave de la narrativa en los años de la Transición española, ambas evidencian de manera muy clara esta actividad de *deconstrucción*.

⁴⁷¹ Vid. Apartado, 2.4. *El feminismo y la crítica feminista*, 194-214.

⁴⁷² Maurizio Ferraris, *Introduzione a Derrida*. Roma (Bari: La Terza, 2003).

⁴⁷³ Maurizio Ferraris, *Ricostruire la Deconstruzione* (Milano: Bompiani, 2010).

Rosa Montero logró un éxito arrollador desmontando los cánones tradicionales hablando de mujeres en los años de la Transición tanto en su actividad como periodista en *El País* en 1978, como con su obra *Crónica del desamor* (1979), en la que mezclaba el género periodístico con el de la ficción literaria. Importante es también la *distancia* que ella tiene en cuanto autora con su obra que, en nuestra opinión, corresponde al pensamiento que Derrida defiende sobre el autor y la escritura. Según palabras de la propia autora,

Entonces empecé a pensar que el libro tenía su propia vida al margen de mí. Que la novela quizá formara parte de la biografía de muchas personas, de su juventud, de un momento histórico en este país. [...] *Crónica del desamor* no fue una novela autobiográfica: no puedes poner nombre y apellidos a los personajes ni fechar los acontecimientos, que son imaginarios. Pero sí pegada a una realidad generacional. Un retrato en directo de aquellos años ardientes de la Transición⁴⁷⁴.

El propio título advierte que se trata de una crónica y aborda temas como la España machista, las dificultades de la mujer de afirmarse en el ámbito laboral –que hasta el final de la dictadura era de dominio exclusivo del hombre–, el cambio político, la crítica a la economía capitalista y a su idea progreso, la educación femenina, las relaciones de pareja, la maternidad, el amor y el desamor, el paso del tiempo, la muerte y la ciudad de Madrid.

Tanto los personajes de *Crónica del desamor* como los de su segunda novela *La Función Delta* (1981), manifiestan ante la nueva realidad social y política un *desencanto* que se afirmó durante los años de la Transición. Como ha señalado Javier Escudero, la palabra *desencanto* indica la desorientación y desilusión que se registró a finales de la década de 1970 en los españoles y en la propia Montero, derivada de los nuevos ideales políticos y sociales. La autora en sus novelas pasa de los temas sociales y colectivos a los temas personales y existenciales, una manera de articular narrativas que a partir de la década de los ochenta domina su obra⁴⁷⁵.

Tal como ha resaltado Phyllis Zatlin, desde el principio la narrativa de Cristina Fernández Cubas ha estado estrechamente vinculada a las Teorías posmodernas,

⁴⁷⁴ Montero, *Crónica del desamor*, 12.

⁴⁷⁵ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 31-33.

proponiendo un enfrentamiento del lector con temas como la crisis de identidad del sujeto, el desdoblamiento, la soledad, el lenguaje y sus límites, y la imposibilidad de la comunicación⁴⁷⁶. La cuestión existencial del individuo contemporáneo es explorada por la escritora a través de elementos reales y fantásticos, invitando a reflexionar sobre el ser humano y su relación con el mundo. Su primer libro, *Mi hermana Elba* (1980), que consistía en una recopilación de cuatro cuentos, le enfrentó a una serie de dificultades editoriales debido a que se trataba de relatos breves en los que la realidad, lo fantástico –y por consecuente lo irracional– se alternaban a lo largo de la narración. En nuestra opinión, esta obra ejemplifica una *deconstrucción* de géneros. La narrativa de Fernández Cubas resalta, de manera muy evidente, un importante aspecto del pensamiento derridiano, o sea, la capacidad de la escritura de unir lo posible y lo real⁴⁷⁷.

Otro libro que consideramos que *deconstruye* los cánones tradicionales y el discurso falogocéntrico es *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes, un libro que presentó la sexualidad de la mujer desde un punto de vista femenino y relacionado más con el placer físico que con el ideal burgués que asociaba el sexo con la procreación. El lenguaje utilizado por Grandes representa igualmente un instrumento de ruptura con el léxico que era impuesto a una mujer por los cánones de la moral burguesa⁴⁷⁸.

Así mismo, en Italia en 1992, Elena Ferrante publicó *L'amore molesto*. Este libro no sólo representa una crítica al machismo, sino que explora y *deconstruye* la relación tradicional entre el autor/autora y su obra. De hecho, el uso del seudónimo elegido para publicar sus libros se debe a que:

Una volta scritti [i libri, ndr], non hanno bisogno dei loro autori [...] Io amo molto i volumi misteriosi, antichi e moderni, che non hanno un autore

⁴⁷⁶ Phyllis Zatlin, «Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic», *Monographic Review* 3.1.2. (1987), 107-118.

⁴⁷⁷ Carlos Blanco, «Más allá de la posmodernidad», *Ensayos filosóficos y artísticos*, (2018), 148, <https://books.google.es/books?isbn=8491486348>. (Acceso el diez de julio de 2018).

⁴⁷⁸ Melina Raja Soutullo y Yls Rabelo Câmara (2015) «Las edades de Lulú: un análisis del erotismo en el lenguaje femenino», *Entrepalavras*, Fortaleza – año 5, v.5, n.esp., (2015), 84-104, www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/.../308. (Acceso el dos de julio de 2018).

preciso, ma che hanno avuto e continuano ad avere un'intensa vita propria

479.

La modalidad de escritura utilizada en este libro por la autora dirige al lector a releer el texto para entender la atmosfera a veces casi irónica en la que presente y pasado se mezclan, y fantasía y realidad se confunden hasta convertirse en el mal de vivir que Delia, la protagonista, había intentado esconder a sí misma.

Esta actitud nos parece que conecta con el pensamiento de Derrida, quien en el *Facteur de la vérité* (1975) analizó el cuento *The Purloined letter* (1845) de Edgar Allan Poe. En su análisis, el filósofo quería llegar al texto y no al inconsciente del autor. La interpretación de Derrida está directamente apoyada en el texto, no en las intenciones de Poe. Algo significativo de esta obra es el hecho de que en ella Derrida explora dos importantes conceptos: el de la *phoné* como realidad exterior a la palabra, y el concepto de *falo* en el interior de la sexualidad partiendo de la teoría del psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981)⁴⁸⁰.

Una actitud parecida la encontramos también en la opera prima de Margaret Mazzantini, *Il catino di zinco* (1994). Esta obra presenta problemas existenciales: el paso del tiempo, el amor y la muerte, o la sexualidad vivida por parte de mujeres desde la época del fascismo, entre otros. El lenguaje utilizado por la autora es culto y sofisticado. A lo largo de la narración emplea la técnica del flujo de conciencia y alterna pasado y presente, invitando al lector a reflexionar sobre el texto narrativo.

En el próximo capítulo abordamos el análisis de la obra de un colectivo de autoras españolas e italianas que se relacionan en su mayoría específicamente con el tema de la mujer, y que abordan asuntos de gran actualidad e interés. Por los temas explorados y por sus personalidades arrolladoras estas mujeres se han afirmado en el marco de la literatura internacional. En algunos casos también se han convertido en figuras clave de la escena pública por su empeño en el ámbito social.

⁴⁷⁹ Andrea Bressa, «Elena Ferrante, la misteriosa scrittrice celebrata dal New Yorker», *Panorama*, 17 de enero de 2013, www.panorama.it/Cultura/Libri. (Acceso el dos de julio de 2018).

⁴⁸⁰ Jaques Derrida, *Il fattore della verità*. Traducido en italiano por F. Zambon (Milano: Adelphi, 1978).

El conjunto de las autoras seleccionadas pertenece a distintas generaciones que, tanto en España como en Italia, han marcado el paso desde la tradición a la época actual, tal como sucede con Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini y Paola Mastrocola.

CAPÍTULO 3

Mujeres en la literatura española e italiana en el siglo XXI

Tal como hemos resaltado en los apartados previos, en la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del siglo XXI hemos visto afirmarse y consolidarse los nombres de muchas escritoras en la literatura de España y de Italia. En este apartado de nuestra investigación hemos realizado una selección de autoras que según nuestra manera de ver están entre las más representativas de la literatura actual de ambos países: Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes, Lola Beccaria, Elena Ferrante, Concita De Gregorio, Margaret Mazzantini y Paola Mastrocola. A través de personajes femeninos y de diversos géneros literarios, todas ellas han explorado temas existenciales a lo largo de su carrera.

Este trabajo pretende demostrar cómo el yo femenino se ha convertido en el protagonista indiscutible de su narrativa y les ha permitido explorar aspectos que afectan tanto a la mujer como al ser humano en general. Para ello, este apartado plantea un análisis transversal de algunas obras de estas escritoras en el que abordaremos, entre otros, temas como las relaciones de pareja, el abandono, el amor, el desamor, la maternidad, el desdoblamiento, la locura, el paso del tiempo, la muerte y la necesidad de comunicación a través de la escritura.

Considerando la complejidad de la trayectoria narrativa de estas escritoras, hemos seleccionado, por una parte, las obras más actuales (escritas en los últimos veinte años) y, por otra, aquellas que más se relacionan con los temas antes indicados. Antes de analizar los trabajos de estas autoras comenzaremos por introducir elementos biográficos sobre cada una de ellas para entender su formación y su pensamiento.

3.1. Biografía y referencia a las obras

Cristina Fernández Cubas

Cristina Fernández Cubas nació en Arenys de Mar (Barcelona) en 1945, estudió Derecho en la Universidad de Barcelona y Periodismo en Madrid y vivió en distintos lugares del mundo: El Cairo, Lima, Buenos Aires, París y Berlín. Se casó con el escritor y pensador Carlos Trías Sagnier (1946-2007). En los años setenta se estrenó como actriz en la película del director catalán Antoni Ribas, *Medias y Calcetines* (1970).

El éxito narrativo llegó en 1980, con la publicación de su primer libro de cuentos *Mi hermana Elba* que tuvo un gran éxito de público y crítica literaria en el que se funden elementos reales y fantásticos. De hecho, David Roas, profesor de Literatura comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona y estudioso del género fantástico ha adscrito la obra de esta autora al marco de la literatura fantástica⁴⁸¹. De esta cuestión se hablará más adelante cuando analizaremos en concreto los textos de Fernández Cubas.

La narrativa de esta autora se puede dividir en dos bloques, aunque hay elementos comunes a lo largo de toda su carrera⁴⁸². El año 2007 en el que murió su cónyuge, es, a nuestro juicio, una fecha que marca el inicio de una nueva etapa de su vida privada y artística. Desde sus primeros libros de cuentos, que salieron a la prensa en los años 80 y 90 –*Mi hermana Elba* (1980)⁴⁸³ y *Los altillos de Brumal* (1983)⁴⁸⁴, *El ángulo del horror* (1990)⁴⁸⁵, *Con Agatha en Estambul* (1994)⁴⁸⁶–, la autora reflexiona

⁴⁸¹ David Roas, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (Madrid, Universidad Carlos III, 2008), 94-120.

⁴⁸² Lucia Russo, «Lo real y lo fantástico en las obras de Cristina Fernández Cubas», *Actas del XIV Congreso Internacional ALEPH Todos los siglos de la lluvia. El canon en la literatura hispánica* (Sevilla. Ed. Renacimiento. Colección Iluminaciones nº 129), 409-425.

⁴⁸³ Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba* (Barcelona: Tusquets, 1980).

⁴⁸⁴ Cristina Fernández Cubas, *Los Altillos de Brumal* (Barcelona: Tusquets, 1983).

⁴⁸⁵ Cristina Fernández Cubas, *El ángulo del horror* (Barcelona: Tusquets, 1990).

sobre las enfermedades mentales que padecen los personajes en momentos determinados de su propia vida, y los elementos perturbadores que puede presentar la realidad. Depresiones, dobles personalidades, autismo y miedo ante la llegada de la adolescencia son empleados por la autora junto a elementos asombrosos perturbadores de la realidad que nos evocan el concepto freudiano de *das unheimliche*⁴⁸⁷. Todos estos asuntos junto al mundo onírico, la memoria, la relación entre madre e hija, el viaje, el realismo mágico y el poder de las palabras marcan su narrativa. Se trata de una narrativa que esencialmente es muy variada.

La autora ha escrito numerosos cuentos, su género preferido tal como ha afirmado en más de una entrevista, pero también ha escrito novelas, siempre conjugando elementos actuales y sorprendentes. En *El año de Gracia* (1985)⁴⁸⁸ abordó, en el marco de la novela clásica de *la isla misteriosa* de Daniel Defoe, el tema del viaje, realidades desconocidas y oníricas, la ominosa libertad y el problema de la contaminación nuclear. En *El Columpio* (1995)⁴⁸⁹ relató la relación entre madre e hija, el sueño, la inquietud, la paranoia y la memoria. Siguió a ello su obra de teatro *Hermanas de sangre* (1998)⁴⁹⁰, de claro matiz pirandelliano –siete personajes, siete modelos de mujer–.

Unos años más tarde publicó el libro de memorias *Cosas que ya no existen* (2001)⁴⁹¹, una recopilación de memorias personales que parten de su niñez y llegan hasta finales del siglo XX, mezclando elementos personales e históricos como la muerte de Evita Perón. El Buenos Aires de los años setenta, las fronteras bolivianas, El Cairo y otros lugares geográficos se convierten en el fondo de esta crónica íntima. La autora evidencia en ella la importancia de la narración oral, y aborda historias que le fueron contadas de pequeña por su hermano y su niñera. A lo largo de la narración plantea también el tema de la memoria que puede ser engañosa y, por lo tanto, tiene un valor ficcional que difícilmente corresponde a la misma realidad. Esta primera etapa de su producción literaria concluye con el ensayo *Emilio Pardo Bazán* (2001)⁴⁹² y con la

⁴⁸⁶ Cristina Fernández Cubas, *Con Agatha en Estambul* (Barcelona: Tusquets, 1994).

⁴⁸⁷ Vid. Apartado 2.1. *Freud: el psicoanálisis del autor y del personaje*, 116.

⁴⁸⁸ Cristina Fernández Cubas, *El año de Gracia* (Barcelona: Tusquets, 1985).

⁴⁸⁹ Cristina Fernández Cubas, *El Columpio* (Barcelona: Tusquets, 1995).

⁴⁹⁰ Cristina Fernández Cubas, *Hermanas de sangre* (Barcelona: Tusquets, 1998).

⁴⁹¹ Cristina Fernández Cubas, *Cosas que ya no existe* (Barcelona: Lumen, 2001).

⁴⁹² Cristina Fernández Cubas, *Emilia Pardo Bazán* (Barcelona: Omega, 2001).

recopilación de cuentos *Parientes pobres del diablo* (2006)⁴⁹³, que Anne Marie Poelen ha sintetizado así:

El nexo de unión entre los relatos es el desconcierto que provocan los eventos inexplicables y la presencia del diablo, que mediante distintos disfraces se apodera de los personajes, haciéndoles dudar de su propia identidad e instalándolos en el lugar del otro. Aunque la apariencia de lo ominoso lleva a los protagonistas a un aislamiento físico o mental y, por consiguiente, a la locura y esta experiencia insólita no siempre les resulta negativa⁴⁹⁴.

En 2013 Fernández Cubas publicó *La puerta entreabierta*⁴⁹⁵ bajo el seudónimo Fernanda Kubbs, su hermana de tinta, que le ayudó a salir de un largo silencio literario debido a la pérdida de su marido, el pensador y escritor Carlos Trías. Es una novela que aborda exclusivamente el tema de lo fantástico, en la que hay una explícita referencia a la literatura fantástica juvenil y a los clásicos. *Frankenstein*, *Los viajes de Gulliver*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Hamelín*, *Las mil y una noches* y *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki, parecen estar allí. Tal como ha afirmado la autora, son todos ellos, libros que forman parte de nosotros y que, aunque parezcan cuentos para niños, en realidad están llenos de sabiduría.

Otro indiscutible personaje de esta obra es la palabra y su poder. Hay muchos juegos de palabras, sopas de letras y anagramas diseminados. Desde el uso del seudónimo, Fernanda Kubbs, hasta el cuento *El dueño de las palabras (cuento troncado)*, que termina con un final abierto, la autora deja al lector despistado para que pueda reflexionar sobre este Hamelín de las palabras y termine la historia a su gusto. En realidad, el objetivo de Kubbs-Cubas es que el lector, después de leer la novela, siga pensando en lo que ha leído, haciéndose preguntas e intentando encontrar respuestas; interrogándose sobre el misterio de la vida, la lógica de los sueños, las palabras y su indiscutible poder.

⁴⁹³ Cristina Fernández Cubas, *Parientes pobres del diablo* (Barcelona: Tusquets, 2006).

⁴⁹⁴ Anne Marie Poelen, «Fernández Cubas, Cristina: Parientes pobres del diablo», *Lletra de Dona*, Barcelona, Centre Dona i Literatura / Universitat de Barcelona (2007), <http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/parientes-pobres-del-diablo>. (Acceso el veinte de agosto de 2017).

⁴⁹⁵ Fernanda Kubbs, *La puerta entreabierta* (Barcelona: Tusquets, 2013).

Su último libro, *La habitación de Nona* (2015)⁴⁹⁶, constituye su obra maestra, como prueba el Premio Nacional de Narrativa de 2016 otorgado. A nuestro parecer es una síntesis de los elementos abordados en toda su narrativa con una profunda madurez. La memoria, la infancia, el paso de la niñez a la adolescencia, el sueño, el fluir del tiempo, la soledad, las relaciones familiares, el poder de las palabras, el lenguaje visual del cine, la locura, el desengaño, elementos autobiográficos, el entorno de ciudades como Madrid y Barcelona, los factores que pueden empujar a un escritor a escribir un cuento, así como los ritos de culturas primitivas y exóticas de Amazonia en el borde entre realidad y fantasía, son todos ellos elementos que convergen en esta obra y que la autora amalgama con una profunda madurez y pasión que involucran al lector, favoreciendo una identificación con estas realidades increíbles. Tal como ha afirmado la autora en más de una entrevista, la guionista más sorprendente es la vida. La cita de Albert Einstein «La realidad es simplemente una ilusión, aunque muy persistente», elegida por la autora para abrir el libro, parece una advertencia para que el lector reflexione sobre los límites sutiles de la realidad antes de empezar la lectura de sus cuentos.

Para Fernández Cubas, el escritor es una guía en el viaje de la lectura, sobre todo en la escritura de cuentos. La autora afirma que escribir cuentos para ella es como una aventura, además de un género muy tiránico que exige el juego entre concisión y extensión. En este sentido, en una entrevista afirmó que

El escritor de cuentos es un capitán armador y sobre todo estibador; o sea, la carga debe estar bien estibada, luego el lector puede hacer lo que le da la gana, empezar por proa por popa [...] pero de alguna manera la consistencia del buque está allí [...]. El autor es un estibador, por esto los libros no parecen un conjunto de cuentos, sino que vemos que hay una unidad y la unidad puede venir por muchas cosas porque pienso que son muy distintos los cuentos entre ellos. Pero yo creo que aquí hay guiños entre ellos; o sea, algún pasaje, alguna ventana que se abren de uno a otro⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Cristina Fernández Cubas, *La habitación de Nona* (Barcelona: Tusquets, 2015).

⁴⁹⁷ Anna Guitart, «Entrevista a Cristina Fernández Cubas», canal de televisión *Tria 33*, 23 de junio de 2015, <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/entrevista-cristina-fernandez-cubas-versio-llarga/video/5534095/>. (Acceso el uno de septiembre de 2017).

Elena Ferrante

Elena Ferrante nació en Nápoles en 1943 y se dedicó a los estudios clásicos. Vivió un tiempo en Grecia y ahora parece que podría vivir en Turín, aunque apenas se tienen datos sobre su vida personal.

Ya hemos hecho referencia al misterio que rodea a esta escritora/escritor que ha elegido no darse a conocer a sus lectores y firmar siempre sus libros bajo seudónimo. En este apartado nos centraremos más detalladamente sobre los posibles autores que podrían esconderse detrás de este nombre. Como hemos resaltado anteriormente, el nombre Elena Ferrante podría ser una aliteración del nombre y apellido Elsa Morante, autora muy apreciada por la escritora y de sus editores los Ferri en las personas de Sandro Ferri y Sandra Ozzola, aunque Ferrante ha negado esta hipótesis. Todas las entrevistas que se han publicado hasta la fecha actual se han realizado por correo. Ella/Él nunca ha ido a recoger premios literarios; en su lugar han ido sus editores y el escritor Roberto Saviano, que en 2015 fue a retirar el premio *Strega*, otorgado al libro *Storia della bambina perduta*, cuarto y último volumen de la saga *L'amica geniale* (2011-2014).

Entre los/las posibles autores/as que se esconden detrás del nombre de Elena Ferrante se han sugerido nombres como Anita Raja (1953-), traductora y ensayista, esposa de Domenico Starnone (1943-); el propio Starnone, escritor, guionista y profesor napolitano; Marcella Marmo (1946-), profesora de Historia contemporánea en la Universidad Federico II de Nápoles; o el filósofo genovés Marcello Frixione (1960-). Hasta la fecha actual, las hipótesis más probables apuntan hacia Anita Raja y Marcella Marmo.

La hipótesis de Anita Raja se apoya en las investigaciones del periódico *Il Sole 24 ORE* sobre la cuenta corriente de la propia Raja, en la que al parecer se registra el ingreso injustificado de Edizioni E/O, casa editorial de Ferrante en la que no consta que Raja haya trabajado últimamente como traductora o escritora⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ Caludio Gatti, «Ecco la vera identità di Elena Ferrante», *Il Sole 24 ORE* (02/04/2016).

Por su parte, la hipótesis de Marcella Marmo, que es la que nos parece más probable, ha sido apoyada por el filólogo Marco Santagata a través de un estudio comparativo de los ensayos de la profesora y de la escritora que revelan similitudes de estilo, léxico y asuntos históricos. Además, coincide en buena parte el perfil biográfico de Marmo y Ferrante: fecha de nacimiento, estudios, interés hacia la literatura clásica, la ciudad de Nápoles, la historia contemporánea, la referencia al problema de la camorra y la constante referencia a la importancia de la educación. Marcella Marmo ha negado esta atribución en una entrevista al periódico italiano *La Repubblica*⁴⁹⁹, declarando que se considera una profesora y una persona transparente, muy racional e incapaz de decir mentiras, y alegando que en el género científico en el que escribe habitualmente (ensayos históricos) no hay nada de artístico. Ella dice que en sus escritos se debe tener en cuenta un componente de análisis científico mientras la literatura es algo creativo y libre.

A pesar de estas declaraciones, la hipótesis de Santagata nos parece viable. La autora de *L'amica geniale* podría perfectamente ser una profesora universitaria que ha dado espacio, a través del seudónimo, a su parte más creativa y fantasiosa, tal vez reprimida por las convenciones sociales. El uso de este seudónimo por lo tanto le permitiría abordar libremente la realidad femenina en el entorno machista de la Italia del sur, pero también aspectos tan problemáticos como el problema de la criminalidad organizada y del empeño diario que vive la ciudadanía para contrastarla a través de una reconstrucción de los últimos cincuenta años de la historia italiana partiendo de la realidad de los barrios más pobres de la ciudad de Nápoles. Las referencias al tema de la educación escolar nos parecen igualmente coherentes con su oficio de profesora y educadora.

En relación a su obra, a la que hemos hecho referencia en apartados previos⁵⁰⁰, Ferrante se dio a conocer en 1992 con *L'amore molesto* (1992)⁵⁰¹. Su segundo libro fue

www.ilsole24ore.com/art/.../elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml? (Acceso el diez de julio de 2018).

⁴⁹⁹ Antonio Di Costanzo, «Marcella Marmo: "Io Elena Ferrante? Che folle tesi, sono una docente..."», *La Repubblica*, trece de marzo de 2016, www.napoli.repubblica.it/.../_io_elena_ferrante_che_folle_tesi_sono_una_docente_-13534. (Acceso el diez de julio de 2018).

⁵⁰⁰ Vid. Apartado 1.3 *La Italia Posmoderna y los años cero*, 91-113.

⁵⁰¹ Elena Ferrante, *L'amore molesto* (Roma: E/O, 1992).

publicado diez años después, *I giorni dell'abbandono* (2002)⁵⁰². A éste le siguió *La figlia oscura*, (2006)⁵⁰³ y la saga de *L'amica geniale* (2011-2014)⁵⁰⁴ que la consagraron a la fama internacional. En 2013 sus primeras tres obras fueron publicadas en un único volumen que lleva el título *Cronache del mal d'amore* (2012) por una elección editorial.

Muy útil para estudiar la obra de esta autora es el ensayo *La Frantumaglia* (primera fecha de publicación 2016)⁵⁰⁵, una recopilación de entrevistas y cartas que explican el pensamiento de Ferrante, su elección de escribir bajo anonimato, la historia editorial de sus libros y la adaptación de sus primeros dos trabajos a la gran pantalla por los directores Mario Martone (1959-) y Roberto Faenza (1943-) en las películas homónimas *L'amore molesto* (1995) e *I giorni dell'abbandono* (2005). Cabe resaltar que desde 2018 se está rodando en Nápoles por la Rai (Radio Televisión Italiana) y HBO una serie de televisión inspirada en la saga *L'amica geniale* que estará constituida por treinta y dos episodios bajo la dirección de Saverio Costanzo (1975-).

Coincidimos con la profesora María Reyes Ferrer en su opinión de que Ferrante «ha revolucionado el panorama literario actual»⁵⁰⁶ por su elección al anonimato y por los asuntos abordados en su obra sobre el universo femenino actual entre la mezcla de ficción y realidad. La elección del anonimato, como ha sostenido Ferrante, le ha permitido huir de las leyes del mercado editorial y tener la libertad de escribir sin ser reconocida. Se trata de un distanciamiento voluntario por parte de la autora con su obra. El texto, según su manera de ver, debe ser autónomo respecto a su creador, y este necesario distanciamiento es el que permite al lector conseguir la máxima libertad de interpretación y emitir juicios personales sobre la obra leída.

Como señala María Reyes Ferrer, la negación del autor/autora se refleja también en las portadas de sus libros, donde aparecen mujeres sin rostro o con rostros

⁵⁰² Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono* (Roma: E/O, 2002).

⁵⁰³ Elena Ferrante, *La figlia oscura* (Roma: E/O, 2006).

⁵⁰⁴ Elena Ferrante, *L'amica geniale* (Roma: E/O, 2011).

Storia del nuovo cognome (Roma: E/O, 2012).

Storia di chi fugge e di chi resta. (Roma: E/O, 2013).

Storia della bambina perduta. (Roma: E/O, 2014).

⁵⁰⁵ Elena Ferrante, *La frantumaglia* (Roma: E/O, 2016).

⁵⁰⁶ María Reyes Ferrer, «La narrativa de Elena Ferrante: el desequilibrio de Olga, una Medea moderna», *Revista de Estudios de las Mujeres* Vol. 3 (2015), 268.

parcialmente velados⁵⁰⁷. Estas imágenes inciden en la intencionalidad de mantener el misterio sobre su identidad y referencias biográficas. A pesar de ello, estamos de acuerdo con la periodista y crítica literaria Laura Buffoni en el hecho de que en las descripciones de la ciudad de Nápoles hechas por Ferrante aparecen inevitables huellas de su biografía: solo quien ha nacido y vivido en esta ciudad puede describirla con la intensidad con la que aparece en las páginas de sus novelas. Este tema ha sido confirmado por la propia Ferrante, quien ha señalado que su obra nace por el empuje debido a sus experiencias personales y por los recuerdos de la gente conocida⁵⁰⁸.

A través de la lectura de la obra de la autora hemos constatado que existe una línea narrativa común, a pesar de que el estilo varía a lo largo de su trabajo. De hecho, la autora pasa de la novela breve a la saga y en los últimos años, a pesar de utilizar más términos dialectales, escribe con una frecuencia mayor. El hilo conductor es el protagonismo de mujeres desengañadas por la vida: el tema del desencanto y de la desilusión está presente en todas sus novelas.

Según Reyes, Ferrante explora por medio de sus protagonistas el yo de la mujer a través de sus experiencias íntimas: feminidad, sexualidad, maternidad, amistad. La narración en primera persona invita al lector a reflexionar sobre los temas existenciales. Las mujeres de Ferrante la mayoría de las veces son mujeres desequilibradas, víctimas de un entorno social patriarcal y machista que intentan, a través de la reflexión personal y su fuerza de voluntad, superar sus trastornos y alcanzar objetivos personales como la afirmación en el mundo laboral, frustrado por el hecho de ser esposas y madres.

Algunos de los temas que aborda en todas sus novelas son la relación entre madres e hijas, las relaciones entre parejas y entre amigas, y el vínculo entre la mujer y la escritura, o la mujer y el espejo. A través de estas relaciones Ferrante favorece una reflexión sobre el ser femenino y por extensión sobre el género humano. En la mayoría de los casos, los personajes masculinos que aparecen son inútiles, machistas o violentos, y tienen papeles marginales.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, 269.

⁵⁰⁸ Laura Buffoni, «Elena Ferrante sono io», *Internazionale*, treinta de noviembre de 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/laura-buffoni/2014elena-ferrantesono-io>. (Acceso el trece de diciembre de 2018).

El tema de la maternidad es otra constante en la obra de Ferrante. Sanja Kobilj Cuic, profesora de literatura italiana, ha señalado que en la narrativa de esta autora hay una toma de conciencia por parte de la mujer actual de la dificultad de compaginar maternidad y mundo laboral en una sociedad que, aunque haya avanzado mucho sobre este asunto, sigue siendo en muchos aspectos patriarcal. Ello se nota especialmente en algunos países del Mediterráneo donde sigue dominando una mentalidad burguesa y anticuada que ve la maternidad vinculada al sacrificio y la abnegación⁵⁰⁹. Sobre este tema se hablará más detalladamente en el apartado dedicado a la mujer y a la maternidad.

⁵⁰⁹ Sanja Kobilj Cuic, «Rompere Il Tabù: Il Tema dell'abbandono dei Figli *In Una Donna* Di Sibilla Aleramo e *La Figlia Oscura* di Elena Ferrante», *Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 3, (2015), n255-297, www.academia.edu/34117108/RAUDEM. (Acceso el veinte de julio de 2018).

Rosa Montero

Rosa Montero nació en Madrid en 1951, donde estudió Periodismo en la entonces denominada Escuela Superior de Periodismo y Psicología de la Universidad Complutense. Trabajó como actriz con grupos de teatro independiente como *Canon* o *Tábano*, con quienes estrenó en 1970 *Castañuela 70*, una obra de espectáculo teatral que estaba a caballo entre la revista musical y el teatro bufo en la que se parodiaban los últimos años de la dictadura española.

A partir de 1970 colaboró como periodista con diversos medios informativos, tales como *Fotogramas*, *Pueblo*, *Posible* o *Hermano Lobo*. Desde 1977 ha trabajado como articulista para el diario *El País*. Los artículos de Rosa Montero, por su estilo claro y directo, han permitido la difusión de asuntos sociales, políticos e intelectuales entre todos los lectores. La autora ha colaborado también en el suplemento cultural del mismo periódico publicando entrevistas, ensayos y cuentos. De hecho, ha realizado más de 2000 entrevistas, entre las que podrían destacarse las realizadas a Ayatolá Jomeini, Yassir Arafat, Olof Palme, Indira Gandhi, Richard Nixon, Julio Cortázar y Malala.

La autora pertenece a la tradición periodística de Mariano José de Larra (1809-1837), interrumpida durante el franquismo, y de Francisco Umbral (1932-2007). Con ambos comparte una actitud muy crítica hacia los temas sociales⁵¹⁰. Su técnica como entrevistadora es objeto de estudio en las universidades de periodismo de los países hispanohablantes, y sus artículos y entrevistas se utilizan en la enseñanza secundaria y de bachillerato tanto en España como en el extranjero. A lo largo de su carrera ha sido también profesora visitante en Wellesley College, Boston (EE.UU.) y en la Universidad de Virginia (EE.UU.). Impartió talleres de escritura creativa en la Universidad de Bingham Young, Utah, (EE.UU.) y en el Miami Dade College (EE.UU.). En Madrid, ha enseñado literatura y periodismo en la Escuela de Letras y en la Escuela Contemporánea de Humanidades. Ha impartido lecciones magistrales en aperturas de curso y ceremonias de graduación en diversas universidades, entre ellas la de Salamanca, la

⁵¹⁰ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 191.

Complutense de Madrid y la Carlos III. Ha participado en centenares de *simposiums*, conferencias y encuentros en Europa, América.

Montero escribió también los guiones de una serie de TVE de doce episodios titulada *Media Naranja*, premio Martín Fierro a la mejor producción extranjera en Argentina en 1988, y trabajó como coguionista, presentadora y entrevistadora en la serie documental argentina *Dictadoras* (2013). En esta serie Montero daba a conocer a las mujeres esposa, hijas y jóvenes amantes que acompañaron durante su dictadura a Francisco Franco, Stalin, Adolf Hitler y Benito Mussolini.

Son muchísimos los premios que le han sido otorgados y que se reportan en anexo junto a su vastísima producción literaria.

Ha publicado las novelas *Crónica del desamor* (1979)⁵¹¹, *La función Delta* (1981)⁵¹², *Te trataré como a una reina* (1983)⁵¹³, *Amado Amo* (1988)⁵¹⁴, *Temblor* (1990)⁵¹⁵, *Bella y oscura* (1993)⁵¹⁶, *La hija del caníbal* (1997)⁵¹⁷, *El corazón del Tártaro* (2001)⁵¹⁸, *La Loca de la casa* (2003)⁵¹⁹, *Historia del rey transparente* (2005)⁵²⁰, *Instrucciones para salvar el mundo* (2008)⁵²¹, *Lágrimas en la lluvia* (marzo 2011)⁵²², *Lágrimas en la lluvia. Cómic* (octubre 2011), *La ridícula idea de no volver a verte* (2013)⁵²³, *El peso del corazón* (2015)⁵²⁴ y *La carne* (2016)⁵²⁵.

Ha publicado también el libro de relatos *Amantes y enemigos*, y dos ensayos biográficos, *Historias de mujeres y Pasiones*, así como cuentos para niños y recopilaciones de entrevistas y artículos.

⁵¹¹ Montero, *Crónica del desamor* (Madrid: Alfaguara, 2009).

⁵¹² Rosa Montero, *La función Delta* (Barcelona: Debate, 1981).

⁵¹³ Rosa Montero, *Te trataré como a una reina* (Barcelona: Seix Barral, 1983).

⁵¹⁴ Rosa Montero, *Amado Amo* (Barcelona: Debate, 1988).

⁵¹⁵ Rosa Montero, *Temblor* (Barcelona: Seix Barral, 1988).

⁵¹⁶ Rosa Montero, *Bella y oscura* (Barcelona: Seix Barral, 1993).

⁵¹⁷ Rosa Montero, *La hija del caníbal* (Barcelona: Espasa Libros, 2003).

⁵¹⁸ Rosa Montero, *El corazón tártaro* (Madrid: Espasa, 2001).

⁵¹⁹ Rosa Montero, *La loca de la casa* (Madrid: Alfaguara, 2003).

⁵²⁰ Rosa Montero, *Historia del Rey Transparente* (Madrid: Alfaguara, 2005).

⁵²¹ Rosa Montero, *Instrucciones para salvar el mundo* (Madrid: Alfaguara, 2008).

⁵²² Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia* (Madrid: Ciudad Alfaguara, 2011).

⁵²³ Rosa Montero, *La ridícula idea de no volver a verte* (Barcelona: Seix Barral, 2013).

⁵²⁴ Rosa Montero, *El peso del corazón* (Barcelona: Seix Barral, 2015).

⁵²⁵ Rosa Montero, *La carne* (Madrid: Alfaguara 2016).

En 2017 fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras, concedido por el Ministerio de Cultura. El mismo año le fue otorgado el Premio a la Trayectoria Profesional, concedido por el Club Internacional de Prensa y el Premio Internacional de Periodismo Manuel Alcántara, Universidad de Málaga⁵²⁶.

Derivado de todo ello, la narrativa de Rosa Montero es muy amplia por el hecho de que abraza géneros narrativos que van del periodístico a la ficción y al ensayístico, hasta llegar a la redacción de guiones para series de televisión y documentales.

Para abordar la amplitud y la complejidad de la obra de esta autora mencionaremos primero los elementos comunes a toda su obra y luego dividiremos por bloques su producción narrativa.

Rosa Montero empezó a escribir novelas desde muy joven y aunque haya experimentado todos los géneros narrativos, el género que más le gusta es el de la novela, tal como ha declarado en varias entrevistas y en el prólogo de la recopilación de cuentos *Amantes y enemigos* (1998):

Aunque como lectora soy una gran aficionada a los volúmenes de cuentos, creo que como escritora prefiero hacer novelas. Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginario. Y en ese vasto territorio cabe todo⁵²⁷.

A pesar de esto, en el cuento la escritora ve algunas *propiedades* que pueden ayudar a quien escribe. A tal propósito en el mismo prólogo comenta:

Por ejemplo, te ayudan a salir de bloqueos creativos, a recuperar la escurridiza vitalidad de las palabras y además pueden ser una especie de exploradores narrativos, un globo sonda lanzado hacia un nuevo campo de expresión. Y así, hay cuentos que escribí creyendo que se acababan en sí mismos y que volvieron a aparecer mucho después transmutados o

⁵²⁶ Para las referencias biográficas de Rosa Montero ha sido consultada la página web de la autora: www.rosamontero.es/. (Acceso el trece de julio de 2018).

⁵²⁷ Rosa Montero, *Amantes y Enemigos* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U. 1998), 9.

desarrollados en ficciones más largas: como "Paulo Pumilio", cuyos ingredientes retomé once años más tarde para mi novela *Bella y oscura*⁵²⁸.

En este punto nos parece oportuno adentrarnos en los temas explorados por la narrativa de Montero, y a tal propósito tendremos en cuenta el ensayo de Javier Escudero Rodríguez. El autor ha resaltado su empeño ético como periodista y escritora para conseguir una sociedad donde dominen valores como la solidaridad, la justicia y la tolerancia, de donde nace su denuncia contra el patriarcado y el machismo, y su atención a la esfera personal y social de la mujer. Partidaria de los principios democráticos, ha apoyado la causa de marginados, inmigrantes y explotados, y ha cuestionado la violación de los derechos humanos, el racismo, la guerra, los abusos a personas y animales, y el capitalismo extremo.

Junto a los temas sociales, Montero ha abordado grandes temas existenciales como la memoria, el paso del tiempo, la soledad, vejez y muerte, el amor y desamor, las relaciones interpersonales, el desdoblamiento y la locura, el sueño y la realidad, la magia, las esperanzas deshechas y su consecuente decepción, o la búsqueda de la felicidad y de lo trascendente.

Advertimos a lo largo de su amplia producción literaria una alternancia de géneros, tal como hemos señalado en los apartados anteriores: de la novela de corte testimonial marcadamente realista pasa al género de la novela fantástica, histórica, de ciencia ficción, de la sentimental, de la novela negra y del ensayo.

A partir del siglo XXI, según nuestra manera de ver, Montero ha seguido explorando temas anclados a la realidad, haciendo referencias más explícitas a cuestiones sociales y entornos urbanos reales.

A partir de *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), la autora comenzó a mencionar explícitamente el entorno urbano concreto de la ciudad de Madrid, si bien, tal como ella misma comentó en la entrevista que le realizamos, en sus obras anteriores nunca quiso hacer referencia a la ciudad de Madrid porque quería hablar de un sitio cualquiera del mundo⁵²⁹. En esta obra aborda una serie de temas muy actuales que

⁵²⁸ *Ibíd.*, 9.

⁵²⁹ Lucía Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito]

afectan a la sociedad, tales como el calentamiento climático global, las problemáticas del tercer mundo, la alienación en la sociedad actual y la dependencia respecto a la red virtual, los derechos de los inmigrantes, los problemas de la comunidad homosexual y la eutanasia. Tal como ha afirmado Jennifer Brady, esta obra ofrece un mejor entendimiento de la relación compleja entre el espacio urbano y los seres humanos en el contexto de la España del siglo XXI dominado por el capitalismo y la globalización⁵³⁰.

La realidad urbana del Madrid actual está presente también en la última novela de la autora, *La carne* (2016). En esta obra perteneciente a su plenitud literaria sigue haciendo referencias a lugares determinados de Madrid, como el Teatro Real, la calle Vergara, el barrio de las casas almodovarianas, el Café de Oriente, el Círculo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional y el parque del Retiro. En nuestra opinión, la ciudad es otro personaje más que un telón de fondo, que irrumpe a lo largo de la narración con su energía interactuando con la protagonista, Soledad, y con otros personajes de la narración.

Montero explora en esta obra temas todavía no aceptados por una sociedad contemporánea donde todavía predomina el machismo. Relata la pasión de una mujer mayor, Soledad, hacia un hombre mucho más joven, y aborda el tema de la prostitución masculina, de las citas a ciegas por internet y de las convenciones sociales con respecto al tema de la maternidad.

A ello añade referencias, en el marco de la ficción literaria, a hechos de la crónica actual como la violencia y el miedo generado por las mafias rusas y chinas, o el problema de la inmigración clandestina. Menciona a intelectuales del pasado, y ella misma irrumpe a lo largo de la narración para enfrentarse con su protagonista.

Esta referencia concreta a eventos reales que afectan a la sociedad se puede adscribir a una nueva actitud que fue advertida en Italia por el crítico literario Romano Luperini y por el filósofo Maurizio Ferraris tras los atentados de las Torres Gemelas.

⁵³⁰ Jennifer Brady, «La reubicación de subjetividades en espacios marginales en *Instrucciones para salvar el mundo*», *Millars*, vol. XL, 135-154, <http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2016.40.8>. (Acceso el veinte de mayo de 2018).

Concita De Gregorio

Concita De Gregorio nació en Pisa en 1963, hija de madre española (de Barcelona) y de padre italiano; el magistrado Paolo De Gregorio fallecido en 2008. Se crio en Livorno y estudió Scienze Politiche en la Universidad de Pisa. Durante los años universitarios empezó a trabajar en televisiones y radios locales, y a partir de 1985 colaboró con el periódico de Livorno *Il Tirreno*, ocupándose sobre todo de crónica negra. En 1990 trabajó como periodista por el diario *La Repubblica*. En 2001 publicó su primero libro *Non lavate questo sangue. I giorni di Genova*⁵³¹, que se centra en las violencias que se perpetraron en Génova por el G 8 en 2001. En 2006 publicó su segundo libro, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*⁵³², en el que aborda el tema de la maternidad vivido por distintas mujeres. Siguió la publicación en 2008 del libro *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*, una historia sobre mujeres y su resistencia al dolor; mujeres que aguantan sin quejarse y sin denunciar la violencia de género. De Gregorio se pregunta a sí misma e inquiere al lector sobre el porqué de este silencio:

Le storie che ho raccolto sono scie luminose, stelle cadenti che illuminano a volte molto da lontano una grande domanda: cosa ci induce a non respingere, anzi a convivere con la violenza? Perché sopporta chi sopporta, e come fa? Quanto è alta la posta in palio? Alcune soccombono, molte muoiono, moltissime dividono l'esistenza con una privata indicibile quotidiana penitenza. Alcune ce la fanno, qualche altra trova nell'accettazione delle risorse per dire, per fare quel che altrimenti non avrebbe potuto. Grandissimi talenti sono sbocciati da uno sfregio. Il corso della storia. Sono, alla fine, gesti ordinari. Chiunque può capirlo misurandolo su di sé. Sono esercizi di resistenza al dolore⁵³³.

En *Un paese senza tempo. Fatti e figure in vent'anni di cronache italiane* (2010)⁵³⁴ abordó el tema de la Italia de los últimos veinte años, llegando a la conclusión de que se trata de un país en el que se repiten los escándalos, las crisis económicas, los

⁵³¹ Concita De Gregorio, *Non lavate questo sangue. I giorni di Genova* (Milano: Feltrinelli, 2001).

⁵³² Concita De Gregorio, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto* (Torino: Einaudi, 2006).

⁵³³ Concita De Gregorio, *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore* (Torino: Einaudi, 2008), 3.

⁵³⁴ Concita De Gregorio, *Un paese senza tempo. Fatti e figure in vent'anni di cronache italiane* (Milano: Il Saggiatore, 2010).

casos de corrupción, las calamidades ambientales y los desastres morales. Recogiendo una serie de artículos que salieron en el periódico *La Repubblica*, De Gregorio señalaba el hecho de que en veinte años habían cambiado los gobiernos, se había producido el paso de la Primera a la Segunda República, y a pesar de ello Italia ha mantenido una profunda crisis. Pese a la referencia constante a las reformas del país, nada ha cambiado. De Gregorio llega a la conclusión de que Italia es un país sin tiempo.

En 2011 publicó *Così è la vita. Imparare a dirsi addio*⁵³⁵ sobre el tema de la dificultad del ser humano de aceptar la enfermedad y la muerte.

Desde 2008 a 2011 fue la primera mujer directora del periódico *L'Unità*, diario fundado por Antonio Gramsci, lo cual desató una serie de polémicas. A partir de 2011 ha vuelto a trabajar para el periódico *La Repubblica* y desde 2013 es conductora de la transmisión cultural de televisión en Rai Tre (Radio Televisión Italiana) *Pane Quotidiano*.

Junto a su actividad como periodista ha mantenido la de escritora, publicando en 2013 *Io vi maledico*; una historia de rabia hacia quien promete y luego no mantiene. Sobre las razones que le han movido a escribir este libro, explica en el prólogo:

Sono tanti anni che seguo la politica molto da vicino, è il mio lavoro. Non avevo mai vissuto, tuttavia, niente di simile a quello che stiamo tutti quanti oggi vivendo. Un disorientamento così assoluto, una perdita repentina di ogni punto di riferimento. Una classe politica che ha rinunciato a occuparsi del fatto che la meta dei cittadini non va più a votare e si trincerava in un recinto ogni giorno sempre più esiguo, che canta vittoria mentre dentro quella minoranza ottiene la maggioranza. Si vincono le elezioni, oggi, coi voti di un cittadino su dieci. Altrove, in altre democrazie, può essere considerato un buon risultato in Italia non era mai successo. In Italia, quando ero ragazza, non molti decenni fa, votare non era considerato solo un diritto, era prima un dovere. Del resto questo c'è scritto nella costituzione, un dovere⁵³⁶.

Un año más tarde publicó *Un giorno sull'isola. In viaggio con Lorenzo*⁵³⁷, libro que escribió junto a su hijo Lorenzo. El poder de la palabra y de la comunicación entre

⁵³⁵ Concita De Gregorio, *Così è la vita. Imparare a dirsi addio* (Torino: Einaudi, 2011).

⁵³⁶ Concita De Gregorio, *Io vi maledico* (Torino: Einaudi, 2013), 3.

⁵³⁷ Concita De Gregorio, *Un giorno sull'isola. In viaggio con Lorenzo* (Torino: Einaudi, 2014).

una madre y su hijo adolescente es el centro de esta serie de cuentos en el que se alternan temas como la memoria, las tradiciones familiares, el amor y la muerte. La palabra escrita en esta recopilación de cuentos tiene el poder de unir a los dos narradores (madre *e* hijo) pero también una función terapéutica para superar el dolor por la muerte del padre/abuelo.

En 2015 publicó *Mi sa che fuori è primavera*⁵³⁸ centrado en un acontecimiento de crónica dramático que conmocionó a Italia: la historia de Irina Lucidi, cuyas dos hijas gemelas fueron secuestradas y presumiblemente asesinadas por parte de su exmarido, quien acabó suicidándose en las vías de un tren en Cerignola (Apulia). En este libro se aborda el tema del dolor de una madre que pierde a sus hijas, la violencia machista, el recuerdo, el amor y el poder recuperador de la escritura.

Su último libro publicado, *Cosa pensano le ragazze* (2016)⁵³⁹, ha sido caracterizado por la autora como un mapa para definir a las mujeres de nuestro tiempo. Este libro surgió después de una serie de entrevistas que realizó la autora durante casi dos años a cerca de mil mujeres de distintas edades. Los temas comunes son el amor, el deseo y el sexo. De Gregorio decidió escribir este ensayo partiendo de estas historias reales, pero dejando luego espacio a la imaginación y creando así otras vidas y mundos.

En 2017 dedicó un libro a la escritora Dacia Maraini, *Non chiedermi quando. Romanzo per Dacia*⁵⁴⁰ (2017). Se trata de un libro de memorias sobre la vida de Maraini en la que se alternan sus pasiones (el feminismo, el teatro, la escritura o los viajes) y los personajes que han acompañado a esta escritora a lo largo de su vida, como Pier Paolo Pasolini, Maria Callas, Mario Visconti y Alberto Moravia.

Finalmente, en su último ensayo, *Chi sono io? autoritratti, identità, reputazione* (2017)⁵⁴¹, trata sobre la valoración del cuerpo de la mujer como origen de la vida.

⁵³⁸ Concita De Gregorio, *Mi sa che fuori è primavera* (Milano: Feltrinelli, 2015).

⁵³⁹ Concita De Gregorio, *Cosa Pensano le ragazze* (Torino: Einaudi, 2016).

⁵⁴⁰ Concita De Gregorio, *Non chiedermi quando. Romanzo per Dacia* (Milano: Rizzoli, 2017).

⁵⁴¹ Concita De Gregorio, *Chi sono io? Autoritratti, identità, reputazione* (Milano: Contrasto, 2017).

Este libro surge como un estudio sobre la fotografía femenina, interrogándose e interrogando sobre el valor del gesto de la autorepresentación. La autora ha entrevistado a fotógrafas como Guia Besana, Silvia Camporesi, Anna Di Prospero, Simona Ghizzoni y Moira Ricci, quienes a través de sus fotos han hablado de su familia, de su infancia, de su corporeidad, de las relaciones con su madre e hijos, y del miedo hacia la soledad, el paso del tiempo y la muerte. Para Concita, la mujer por medio de la fotografía se cura a sí misma y acepta su corporeidad. Según la autora, si bien el cuerpo es el instrumento para comunicar y vivir, solo las mujeres serían capaces de descubrir los aspectos más escondidos a través de la cámara fotográfica.

Como hemos visto, el género habitualmente empleado por la autora es el ensayo, de corte periodístico, y el tema que predomina en su obra es el de la mujer, sobre todo el de la maternidad y las relaciones de pareja. Los problemas sociales y políticos son también una constante en su narrativa.

Almudena Grandes

Almudena Grandes nació en Madrid en 1960, estudió Geografía e Historia en la Universidad Complutense y enseguida empezó a trabajar en el mundo editorial como escritora por encargo. Se dio a conocer ante el gran público con los libros *Las edades de Lulú* (1989)⁵⁴² y *Malena es un nombre de tango*⁵⁴³ (1994). Ambas novelas fueron objeto respectivamente de dos películas de cine.

La primera, novela de iniciación y aprendizaje, fue adaptada en 1990 por el director Bigas Lunas y fue protagonizada por la actriz italiana Francesca Neri y el actor Javier Bardem.

La segunda obra se desarrolla en la España de la Transición y narra los primeros treinta años de Malena, una joven de la alta burguesía madrileña, desde su juventud hasta su madurez. Todos los aspectos vitales de la protagonista están estrechamente relacionados con aquellos de su hermana melliza. La novela se convirtió en película por obra del cineasta Gerardo Herrero en 1996 y fue protagonizado por Ariadna Gil. El mismo director estrenó en 2006 otra novela escrita por la autora: *Los aires difíciles* (2002), libro que tuvo un gran éxito de crítica y de público.

En 1991 Grandes publicó *Te llamaré Viernes*⁵⁴⁴ (1991). Se trata de una historia que se centra en el desencanto de la pasión amorosa y se desarrolla en los barrios pobres de un Madrid sin alma, donde los protagonistas Benito y Manuela (Viernes, una mujer enfermiza, pero con el magnífico don de fabular), a pesar de sus grises existencias y de sus mutuas decepciones logran sobrevivir como dos náufragos.

En 1998 la autora escribió *Atlas de geografía humana*⁵⁴⁵, libro que escribió en cuatro años y que trata la historia de cuatro mujeres que cuentan en primera persona sus propias vivencias en un periodo marcado por la confusión ideológica y la crisis generacional. Esta novela también tuvo su versión cinematográfica a cargo de la

⁵⁴² Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (Barcelona: Tusquets, 1989).

⁵⁴³ Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango* (Barcelona: Tusquets 1994).

⁵⁴⁴ Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes* (Barcelona: Tusquets 1991).

⁵⁴⁵ Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (Barcelona: Tusquets, 1998).

directora Azucena Rodríguez. La película, que se estrenó en 2007, fue protagonizada por las actrices Cuca Escribano, Montse Germán, María Bouzas y Rosa Vila.

En su producción literaria siguió *Castillos de cartón* (2004)⁵⁴⁶, que se desarrolla en la España del último cuarto del siglo XX y principios del XXI. La novela está marcada por un gran realismo y por la introspección psicológica de los personajes que pertenecían a esta época.

Su proyecto más ambicioso fue *El corazón helado* (2007)⁵⁴⁷, una novela de casi mil páginas en las que la escritora retrata una de las épocas más oscuras de la historia española en la que se alterna la vida de dos familias desde la postguerra civil española hasta la época actual. Todo ello sirve para que el lector reflexione sobre la influencia que tiene en España la Guerra Civil en el presente. Sus últimas novelas son *Inés y la alegría* (2010)⁵⁴⁸, *El lector de Julio Verne* (2012)⁵⁴⁹, *Las tres bodas de Manolita* (2014)⁵⁵⁰, *Los besos en el pan* (2015)⁵⁵¹ y *Los pacientes del doctor García* (2017)⁵⁵². De ellas nos parece interesante resaltar *Inés y la alegría* y *Las tres bodas de Manolita* porque están protagonizadas por personajes femeninos.

Inés y la alegría es una novela que nos recuerda los proyectos narrativos de Benito Pérez Galdós. El asunto histórico de fondo es la frustrada invasión de España en 1944 por parte de un sector del diezmado ejército republicano exiliado en Francia. La novela se organiza en tres partes. En la primera resalta el personaje de Inés, que cuenta en primera persona los acontecimientos históricos según sus propias vivencias, incluso su relación con uno de los comandantes del ejército, Galán. En la segunda, la voz narrativa es la de Galán que nos cuenta la operación guerrera y su romance con Inés. La tercera y última parte es contada por un narrador omnisciente que, según la autora, se trata de su propia voz.

⁵⁴⁶ Almudena Grandes, *Castillos de cartón* (Barcelona: Tusquets, 2004).

⁵⁴⁷ Almudena Grandes, *El corazón helado* (Barcelona: Tusquets, 2007).

⁵⁴⁸ Almudena Grandes, *Inés y la alegría* (Barcelona: Tusquets, 2010).

⁵⁴⁹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne* (Barcelona: Tusquets, 2012).

⁵⁵⁰ Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita* (Barcelona: Tusquets, 2014).

⁵⁵¹ Almudena Grandes, *Los besos en el pan* (Barcelona: Tusquets, 2015).

⁵⁵² Almudena Grandes, *Los pacientes del doctor García* (Barcelona: Tusquets, 2017).

Las tres bodas de Manolita está ambientada en el Madrid de los años de la posguerra y su técnica narrada en primera y tercera persona está marcada por la analepsis, técnica narrativa muy utilizada tanto en la literatura como en el cine, éste último con una clara influencia en su obra.

Los besos al pan es una novela que se destaca de las anteriores porque esta vez falta un protagonista concreto. Este libro habla de lo que ocurrió después de la crisis que afectó a España de 2008 en adelante y el protagonista indiscutible es un barrio de la ciudad de Madrid. Se trata de una novela coral que se desarrolla en una zona indefinida de la capital y cuyos personajes, que se alternan a lo largo de la narración, pertenecen a la clase media y popular: abogados, comerciantes, estudiantes universitarios, arquitectos, emigrantes etc. El narrador nos explica sentidos y pasiones que se alternan a lo largo de la narración.

Entre la obra de Grandes destacan también recopilaciones de relatos y artículos tales como *Modelos de mujer* (1996)⁵⁵³, *Estaciones de paso* (2005)⁵⁵⁴ y *Mercado Barceló* (2003)⁵⁵⁵.

Los grandes temas abordados en la narrativa de Almudena Grandes son la memoria, los acontecimientos históricos que afectaron a España en el siglo anterior, las relaciones familiares entre padres e hijos, abuelos y nietos, la educación femenina y también la sexualidad de la mujer en la época de cambios de la dictadura a la democracia, la Guerra civil española y la Posguerra, el franquismo y la tumultuosa época de la Transición, el amor y el desamor. Tal como ha declarado la propia autora, el escritor español que ha tenido más influencia en su narrativa ha sido Benito Pérez Galdós, el cual constituyó una de las lecturas que más le afectó durante su adolescencia:

Yo tuve la suerte de encontrarme con Galdós precisamente en *Tormento*, una novela explosiva para una niña nacida en 1960 y educada en un típico colegio de monjas del tardofranquismo. A menudo, cuando se cita este último término para alegar que la dictadura se “ablandó” en su última década, gracias a los tecnócratas que liberalizaron la economía y a la propia inercia de la sociedad española, se olvida que el régimen mantuvo hasta el

⁵⁵³ Almudena Grandes, *Modelos de mujer* (Barcelona: Tusquets, 1996).

⁵⁵⁴ Almudena Grandes, *Estaciones de paso* (Barcelona: Tusquets, 2005).

⁵⁵⁵ Almudena Grandes, *Mercado Barceló* (Barcelona: Tusquets, 2003).

final programas educativos de pura posguerra, hasta el punto de que a los niños, y sobre todo a las niñas, de mi edad, se nos educó para vivir en un país en el que nunca llegamos a habitar porque, por fortuna para nosotros, ya había desaparecido cuando llegamos a la edad adulta. En ese sentido, la tumultuosa pasión de un sacerdote que le hace la vida imposible a una huérfana a la que sólo rescatará el amor pragmático, carnal, de un librepensador maduro y cansado, pero capaz todavía de ponerse el mundo por montera, me perturbó en múltiples sentidos. Para mí, que un escritor español hubiera situado aquella historia en la ciudad donde yo misma había nacido, representaba una suerte de episodio de ciencia-ficción. Por eso, de una manera semejante a la que confiesa Cernuda en su Díptico español, al entregarme a la seducción casi hipnótica de un narrador irresistible, yo encontré también un país que me interesaba y me conmovía más que el mío. Si me hubiera encontrado con Galdós en Marianela, en Tristana, en Miau o, incluso en una obra maestra como La desheredada, mi devoción literaria no habría cambiado, pero el impacto habría sido menor⁵⁵⁶.

Otro autor que le «cambió la vida», según las palabras de la propia autora fue Defoe con la novela *Robinson Crusoe*. A tal propósito Grandes comenta que para ella escribir una novela «es como inventar una isla desierta, con sus fuentes y sus selvas, sus costas y sus cordilleras, sus cocoteros y sus fieras, sus recursos y sus peligros, para convocar dos naufragios sucesivos»⁵⁵⁷.

Otro aspecto interesante que podemos destacar en la novela de Grandes es el hecho de que, aunque sus protagonistas son en su mayoría mujeres, ella habla del género humano. A tal propósito comenta que los seres humanos son muy parecidos y «logran por lo tanto reconocerse en los deseos y los miedos, los anhelos y las decepciones de sus semejantes, aunque sean de otro sexo, aunque provengan de otra época, aunque hayan nacido en sus antípodas o hablen en una lengua incomprensible»⁵⁵⁸.

Esta escritora ha sido galardonada por numerosos premios, algunos mencionados en los apartados anteriores. Entre ellos nos parece oportuno señalar que

⁵⁵⁶ Mar Campos Fígares y Juan Carlos Rodríguez, Entrevista con Almudena Grandes, *Álabe* nº 3- junio (2011), 2, <http://www.ual.es/alabe>. (Acceso el diecisiete de julio de 2018).

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, 7-8.

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, 8.

Almudena Grandes fue la primera mujer y española primera autora española en recibir el prestigioso premio *Rossone d'Oro*⁵⁵⁹, que le fue otorgado en Italia en 1997.

⁵⁵⁹ Se trata de un reconocimiento que se concede a personas que destacan en las letras, las artes y las ciencias. El *Rossone d'oro* había sido otorgado anteriormente a escritores como Alberto Moravia y Ernesto Sábato.

Margaret Mazzantini

Nacida en Dublín en 1961, es una escritora, dramaturga y actriz italiana. A la edad de tres años se mudó a Tívoli (Roma) con su familia. Hija del escritor Carlo Mazzantini y de la pintora irlandesa Anne Donnelly, se graduó en 1982 en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica de Roma. Consiguió el premio Premio UBU como mejor actriz de teatro en 1982-1983 en *Ifigenia in Tauride* e *Venezia salvata*. En 1987 se casó con el cineasta italiano Sergio Castellitto con el que tuvo cuatro hijos. Ha trabajado también como guionista de obras de cine y de televisión, y como actriz.

Publicó su primer libro en 1994, *Il catino di zinco*⁵⁶⁰, galardonado con el premio Opera Prima Rapallo Carige y por el Premio Campiello. En 1998 publicó *Manola*⁵⁶¹, escrito por la autora primero como guion de teatro y luego como novela. La historia se centra en el tema del desdoblamiento a través de la historia de las mellizas Ortensia y Anemone, cuyos nombres de flores refuerzan la imagen de dos mujeres totalmente distintas la una respecto de la otra. Ortensia es triste, diáfana y siempre viste de negro, mientras que Anemone es alegre y lleva vestimentas de muchos colores. Las dos mujeres confían sus historias a una bruja, una adivina que será testigo de un retrato de la mujer contemporánea.

Más tarde escribe *Non ti muovere*⁵⁶² (2002), que dio lugar a la película homónima del cineasta Sergio Castellitto, interpretada por el mismo Castellitto, Penélope Cruz y Claudia Gerini. La historia se centra en el tema de la hipocresía de una familia burguesa del Sur de Italia. El protagonista, Timoteo, es un hombre débil y machista que, después del acontecimiento dramático del ingreso en el hospital de su hija Angelapor por un accidente de moto, vuelve a vivir la miseria de su vida a través del recuerdo. A lo largo de la narración la autora explora los temas de la prostitución, la violación, el abandono y el aborto.

⁵⁶⁰ Obra mencionada en el apartado 1.4. *La Italia Posmoderna y los años cero*, 90-113.

⁵⁶¹ Margaret Mazzantini, *Manola* (Milano: Mondadori, 1998).

⁵⁶² Margaret Mazzantini, *Non ti muovere* (Milano: Mondadori, 2002).

En su producción literaria siguen las novelas *Venuto al mondo* (2008) y *Nessuno si salva da solo*⁵⁶³ (2011). El primer libro trata los temas del aborto, la maternidad subrogada y la relación entre madre e hijo. Con el telón de fondo de la ciudad de Sarajevo, se alternan pasado y presente a través de los recuerdos de la protagonista, Gemma. La novela fue objeto de la homónima película dirigida por el director Sergio Castellitto y la actriz protagonista fue Penélope Cruz. *Nessuno si salva da solo* aborda temas como el fracaso matrimonial, la traición, la relación entre padre e hijos, el aborto, la anorexia y la homosexualidad. La técnica empleada por la autora es la del *flashback*.

En 2011 publica *Mare al mattino*, obra que cuenta la historia dramática de dos mujeres que nunca se encontrarán y conocerán, pero que tienen en común un pasado doloroso. El mar es testigo de su desesperación y de su miseria. Jamila es una viuda libia, una refugiada que intenta salvar a su hijo Farid llevándolo a Italia de forma clandestina. Angelina es la otra mujer protagonista; vive en Sicilia y cuenta a su hijo Vito su historia cuando en 1970 fue obligada a dejar Trípoli durante el régimen.

Por su parte, *Splendore*, obra publicada en 2013, trata el tema de la interioridad, y esta vez los protagonistas son dos hombres: Guido y Costantino. El estilo empleado por la autora es duro y no deja esperanzas. Los temas abordados son la infancia, la relación madre e hijo, la homosexualidad y el paso del tiempo.

A través de esta breve presentación de la obra de Mazzantini podemos llegar a la conclusión de que sus libros están protagonizados en su mayoría por personajes femeninos. Los temas abordados son la infancia, la familia, las convenciones sociales, la relación de pareja, la relación entre madre e hijos, la homosexualidad, el paso del tiempo y la muerte.

El lenguaje empleado por la autora es duro, a veces incluso cruel. Su escritura está llena de imágenes y metáforas que fuerzan reflexiones y que parecen no querer dejar espacio a ninguna esperanza. El crítico literario Antonio Franchini ha señalado así lo que, también en nuestra opinión, resume el estilo literario de la autora:

⁵⁶³ Margaret Mazzantini, *Nessuno si salva da solo* (Milano: Mondadori, 2011).

La scrittura di Margaret Mazzantini, naturalmente metaforica, è densa, corposa, spesso ruvida per aderire alle cose in modo più stretto; è una lingua piena di scarti di soluzioni non canoniche, e velata da una patina di arcaico che non è mai preziosismo ma il rimando a una sorta di antichità dell'esperienza sepolta nelle pieghe di ogni forma di modernità e pronta a rivendicare, a seconda dei casi, un suo diritto feroce o un'ancestrale forma di salvezza. Un equivoco che ha accompagnato alcune letture di *Non ti muovere* è la deriva sentimentale che, secondo alcune interpretazioni, il romanzo avrebbe o potrebbe avere. Dall'esempio riportato, come da molti altri, si capisce quanto la narrativa della Mazzantini segua invece un percorso diametralmente opposto, non l'autostrada del sentimentalismo convenzionale, ma i sentieri accidentati del disturbante, il percorso duro, il tratto brusco. E l'inaspettato. Nel senso che non solo infilzarti con il suo stecco non è esattamente un'espressione morbida, da melò, ma neppure l'indubbiamente più poetica metafora del panino riempito di sabbia sembra avvicinarsi ad alcunché di usurato dal già visto. Il risultato è una pagina che scuote, non una che accarezza⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ Antonio Franchini, «Mazzantini, prosa e catarsi», *Il Sole 24 ore*, veinticuatro de julio de 2011, www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-07.../mazzantini-prosa-catarsi-081329.shtml?. (Acceso el dieciocho de julio de 2018).

Lola Beccaria

Lola Beccaria nació en Ferrol (La Coruña) en 1963, y actualmente reside en Madrid. Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, y se ha formado en Terapia Gestalt por el Centro de Terapia y Psicología de Madrid. Es escritora de novelas y de diversos relatos, artículos de prensa y de investigación. Ha publicado siete novelas, de la cual la primera fue *La debutante* (1996)⁵⁶⁵, en la que aborda el tema de los estereotipos femeninos.

La luna en Jorge (2001)⁵⁶⁶, finalista del Premio Nadal, explora a través de la manera de ver de sus protagonistas el tema del amor, de las relaciones de pareja, los problemas con el sexo y la infidelidad. Todo ello es acompañado por el deseo irrefrenable de los personajes de Jorge, Sofía, Ramón y Patricia, de poner en práctica sus sueños e ilusiones pendientes, por más imposibles que parezcan. Lo imaginario aparece a lo largo de la narración.

Una mujer desnuda (2004)⁵⁶⁷ cuenta la historia de Martina, una mujer que, cumplidos los cuarenta años, ostenta un alto cargo político y se encuentra a punto de decir muchas verdades ante un público considerable. Antes de dar este gran paso decide comenzar a contarnos desde su niñez cómo fue su precoz despertar sexual, su primer amor y la difícil relación con su padre, que le dejó cicatrices inevitables.

Mariposas en la nieve (2006)⁵⁶⁸ aborda el paso de la infancia a la mayoría de edad y el tema de la magia. *Las mariposas* representan los sueños de la niñez, sueños que con el paso del tiempo olvidamos pero que son nuestra verdadera madurez.

En la novela *El arte de perder* (2009)⁵⁶⁹ aborda el tema de la relación a ciegas por internet. El intento de la protagonista es penetrar en el mundo emocional interior de los hombres. Se trata de una novela sentimental epistolar, no falta una referencia al amor cortés.

⁵⁶⁵ Lola Beccaria, *La debutante* (Barcelona: Alba Editorial, 1996).

⁵⁶⁶ Lola Beccaria, *La luna en Jorge* (Barcelona: Destino Ediciones, 2000).

⁵⁶⁷ Lola Beccaria, *Una mujer desnuda* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2004).

⁵⁶⁸ Lola Beccaria, *Mariposas en la nieve* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2004).

⁵⁶⁹ Lola Beccaria *El arte de perder* (Barcelona: Anagrama, 2009).

Zero (2011)⁵⁷⁰ explora los cambios personales y del mundo alrededor. La autora resalta que es importante soñar estos cambios antes de llevarlos a cabo. El protagonista es Zero, un niño rico que se enamora de una chica que se busca la vida robando. Beccaria nos presenta a través del viaje interior de este personaje la importancia de encontrar aquellos territorios escondidos en los que se encuentra la felicidad. Elementos reales y fantásticos se mezclan a lo largo de la narración y nos hacen reflexionar sobre los falsos cánones impuestos por la sociedad para lograr el bienestar y la plenitud interior. Este libro fue finalista en el Premio “Hache” de novela juvenil (2013).

Mientras no digas te quiero (2014)⁵⁷¹ es su última novela publicada, y en ella se centra en seis modelos de mujeres diferentes. Aborda el tema de la dificultad de mantener las relaciones sentimentales en la época actual.

Beccaria ha trabajado también en el cine, con La Fura dels Baus y Fernando León de Aranoa para el argumento de la película *Fausto 5.0* (VII Premio Méliès de Oro a la mejor película europea de cine fantástico).

Así mismo, también realiza guiones para largometrajes de animación (*La Tropa de Trapo en el País Donde Siempre Brilla el Sol*, estrenada en octubre de 2010, Premio Gaudí 2010 a la Mejor Película de Animación. Nominada a los premios Goya 2010).

En el ámbito del teatro, en el marco de un programa pedagógico ha asesorado *La pequeña cerillera*: una narración musical inspirada en el cuento de Andersen estrenada en 2014 en el Teatro Real de Madrid.

Actualmente, dirige el taller «Soltando lastre (Escritura y emociones)», centrado en la indagación personal a través de la escritura⁵⁷².

Sus novelas *La debutante*, *La mujer desnuda* y *Mientras no digas te quiero* se centran sobre el tema del yo femenino. Según el crítico literario Joaquín Arnáiz, Lola

⁵⁷⁰ Lola Beccaria, *Zero* (Barcelona: Planeta, 2011).

⁵⁷¹ Lola Beccaria, *Mientras no digas te quiero*. (Barcelona: Planeta, 2014).

⁵⁷² Lola Beccaria. Página oficial de la autora. www.lolabeccaria.com. (Acceso el veintiséis de julio de 2018).

Beccaria, a través de su lenguaje personal y preciso, indaga en un tema central del pensamiento posmoderno como es la construcción del yo femenino⁵⁷³. A partir de él, temas como el psicoanálisis, la introspección, el paso de la niñez a la madurez, las relaciones sentimentales, los elementos eróticos, la magia y el sueño se alternan a lo largo de su narración.

Sus estudios en filología y en psicología han influido sobre su estilo narrativo. De hecho, no faltan referencias explícitas a la tradición greco-romana, a obras y autores clave de la literatura clásica española como el *Lazarillo de Tormes* (1554), Leopoldo Alas Clarín (1852-1901), Ramón María del Valle Inclán (1866-1936) y García Lorca (1898-1936), o a otros autores internacionales como Fëdor Dostoyevski (1821 -1881), Johann Wolfgang (von) Goethe (1749 -1832) y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). A propósito de cómo sus estudios en psicología le han ayudado a construir los planos introspectivos de sus personajes, Beccaria ha declarado:

Mi formación en Terapia Gestalt, y la amplia casuística teórico-práctica aportada por la psicopatología clínica, me han proporcionado una forma de contrastar mi propia visión de la realidad con datos científicos concretos sobre la personalidad humana. Siempre he considerado esencial documentarme antes de escribir una novela. Por ejemplo, cuando escribí *Una mujer desnuda*, hubo algún crítico inepto que catalogó la obra como un simple ejercicio de escritura pornográfica, cuando detrás de esa novela subyace la lectura de toda una concienzuda bibliografía científica sobre la sexualidad femenina y masculina, la sexualidad infantil, el incesto, el maltrato y la falta de afecto en la infancia, etc., etc. Siempre, detrás de cada personaje que construyo, hay un estudio sobre la personalidad humana y sus trastornos y sus fragilidades. Eso es lo que me interesa: la fragilidad emocional, los conflictos, los fracasos, la pérdida. Así, por ejemplo, detrás de los personajes de Sara y Enzo, en *El arte de perder*, hay todo un análisis sobre el narcisismo, sobre la conducta evitativa o la personalidad pasiva - agresiva, y sus conflictos y dificultades de relación. En realidad, el tipo de personas que me interesan son las “trastornadas”, las raras, las excéntricas. Tal vez porque yo misma considero que lo soy, y me parece infinitamente más rica e interesante —tanto como asunto narrativo como fórmula de intercambio vital— la persona que se sale de la norma que la persona normal. Pues creo que, de algún modo, la persona que se sale de la norma está buscando una fórmula de vida distinta de la convencional, está

⁵⁷³ Joaquín Arnáiz, «Lola Beccaria, escritora y filóloga», *Caballo verde, La Razón*, 22 de febrero de 2014, www.lolabeccaria.com/n_el_arte_de_perder.html. (Acceso el treinta de julio de 2018).

ensayando algo nuevo, lo cual no significa necesariamente que consiga, a cambio, una vida plena y feliz, claro, pero hay algo creativo en toda excentricidad, en todo trastorno, y tampoco los “sanos” han demostrado que tengan la pócima mágica de la felicidad. Por otra parte, también está presente esa sensación de no encajar, de exilio existencial, que ha sido y es mi forma de relacionarme siempre con el mundo. Me siento mucho más cercana a las personalidades enfermas que a las sanas, y detesto a los gurús de la autoayuda que recomiendan alejarse de quien no responde a la estúpida norma de la sanidad mental: no hay criatura más exquisita y sensible que un evitante o más contradictoriamente rica de matices que un pasivo-agresivo. Por poner un ejemplo⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ Entrevista a Lola Beccaria *Pliego suelto*, julio de 2011, 39, www.lolabeccaria.com. (Acceso el uno de septiembre de 2018).

Paola Mastrocola

Paola Mastrocola, nacida en Turín en 1956, es una escritora y profesora italiana. Doctora en Letras, ha trabajado como profesora de literatura italiana en la Università di Uppsala y posteriormente ha enseñado letras en el Liceo Scintifico Augusto Monti de Turín. En paralelo a su labor docente desarrolla una intensa actividad de escritora y es autora de novelas, ensayos y obras de teatro juvenil.

Sus novelas se centran sobre todo en el tema de la realidad y de la educación escolar, si bien no faltan elementos fantásticos que irrumpen a lo largo de la narración. Su primera novela fue *La gallina volante* (2000)⁵⁷⁵, a la que ha seguido *Palline di pane* (2001)⁵⁷⁶, que aborda el tema de la relación entre madre e hijo y explora el tema de la interioridad femenina de la protagonista, Emilia. A Emilia le gustaría compaginar su vida profesional con su vida de madre y ver sus sueños profesionales realizados como fotógrafa profesional organizando una exposición en París con sus propias obras

A lo largo de la narración, la protagonista se plantea muchas preguntas para las que no consigue encontrar respuestas, e intenta poner orden en su vida escribiendo un diario.

En 2004 publicó *Una barca nel bosco*⁵⁷⁷, galardonado por el Premio Campiello en el mismo año. La historia, contada en primera persona, narra la vida de Gaspare Torrente, hijo de una familia humilde. De adolescente deja su pueblo en Sicilia para seguir sus estudios clásicos en un colegio prestigioso de Turín con la ayuda de su madre y su tía Elsa. A todo ello sigue la decepción por parte del protagonista hacia la enseñanza, la difícil relación entre madre e hijo y las relaciones personales difíciles de establecerse en una gran ciudad.

⁵⁷⁵ Vid. Apartado 1.4. *La Italia posmoderna y los años cero*, 90-113.

⁵⁷⁶ Paola Mastrocola, *Le palline di pane* (Parma: Guanda, 2001).

⁵⁷⁷ Paola Mastrocola, *Una barca nel bosco* (Parma: Guanda, 2004).

Por su parte, *La scuola raccontata al mio cane* (2004)⁵⁷⁸ es una novela que comenta los cambios inquietantes que ocurren en la educación escolar italiana con el cambio de gobierno a través de la voz de la homónima protagonista, Paola, que es una profesora de bachillerato.

En su producción literaria siguen novelas que abordan historias fantásticas de animales, tales como *Che animale sei? Storia di una pennuta* (2005)⁵⁷⁹, *E se covano i lupi* (2008)⁵⁸⁰ y *La narice del coniglio* (2008)⁵⁸¹.

En 2007 publicó *Più lontana della luna* que relata la historia de la vida de Lidia desde el año 1970 hasta la década de los noventa. La protagonista es una joven que pertenece a una familia de obreros de la Fiat de Turín y que ama la poesía de los trovadores, en particular del poeta francés Bernard de Ventadorn. Su vida sentimental es dictada a través del ideal del *amor vivido desde lejos* que intentará alcanzar durante su existencia porque representa el amor perfecto: «un amore fermo, che non nasce e non muore, da tenere soltanto nella mente»⁵⁸².

Mastrocola en 2012 escribió *Facebook in the rain*⁵⁸³ sobre el tema de las redes sociales y del nuevo tipo de relaciones interpersonales que se pueden establecer con ellas. Un año más tarde publica *Non so niente di te* (2013)⁵⁸⁴ que habla de la historia de Filippo Cantirami, un joven que pertenece a una familia burguesa y que debe encontrar su lugar en la vida. A través de un narrador en tercera persona, la historia se centra en la precariedad de la vida y en el paso del tiempo en torno a la relación entre padres e hijos. A medio camino entre lo real y el fantástico, la autora explora la relación de Filippo con su madre y con su familia. Mastrocola utiliza metáforas y *topos* literarios como *las hojas que caen*, metáfora utilizada en la Eneida de Virgilio, en la poesía de Dante y de Ungaretti para indicar la fragilidad del tiempo. Otro ejemplo es la metáfora del *agua*, explícita referencia al correr del tiempo y de la vida, y al *παντα ρεει* de Heráclito. Otros

⁵⁷⁸ Paola Mastrocola, *La scuola raccontata al mio cane* (Parma: Guanda, 2004).

⁵⁷⁹ Paola Mastrocola, *Che animale sei? Storia di una pennuta* (Parma: Guanda, 2005).

⁵⁸⁰ Paola Mastrocola, *E se covano i lupi* (Parma: Guanda, 2008).

⁵⁸¹ Paola Mastrocola, *La narice del coniglio* (Parma: Guanda, 2009).

⁵⁸² Paola Mastrocola, *Più lontana della luna* (Parma: collana Le Fenici Tascabili n. 219, Guanda, 2009), 299.

⁵⁸³ Paola Mastrocola, *Facebook in the rain* (Parma: Guanda, 2012).

⁵⁸⁴ Paola Mastrocola, *Non so niente di te* (Torino: Einaudi, 2013).

temas que se alternan a lo largo de la narración son el viaje, los prejuicios sociales, el uso de las nuevas tecnologías y la alienación, y la relación entre pasado y futuro. La historia es narrada desde lejos, desde el futuro. A lo largo de la narración irrumpen elementos extraordinarios, como cuando Fil (Filippo) entra a la Balliol College de Oxford para asistir a un congreso acompañado por un rebaño de ovejas.

En 2015 publicó *L'esercito delle cose inutili*⁵⁸⁵ en el que la autora nos habla de las cosas que dan realmente sentido a nuestra existencia a través de la historia fantástica de un niño. Ese mismo año publicó también *La passione ribelle* (2015)⁵⁸⁶ en el que explora el tema del estudio que es considerado por parte de la autora como una forma de rebeldía. Sus últimas novelas son *L'anno che non caddero le foglie* (2016)⁵⁸⁷ y *L'amore prima di noi* (2016)⁵⁸⁸, una historia fantástica y aguda metáfora de la vida en la que aborda temas como el cambio climático debido al calentamiento global, el amor y la búsqueda de la felicidad. La historia es protagonizada por seres humanos y animales. *L'amore prima di noi* (2016) en cambio resalta la similitud entre las historias de pasiones de los dioses y los hombres. El tema central es el amor contado y vivido a través del mito, un amor empujado por razones naturales, según su manera de ver, lejos del psicoanálisis. A todo ello se unen amor y locura, soledad, ausencia, pérdida y muerte. Aunque sean historias extrañas y surreales, el mito trata sentimientos auténticos. Tal como comenta la propia Mastrocola en una entrevista, tenemos la necesidad de recurrir a historias antiguas y universales para ver los aspectos de nuestra propia vida. En este libro, que es un trabajo a medio camino entre el ensayo y la novela, la autora aborda los difíciles límites entre lo racional y lo irracional.

A través de esta breve presentación de la obra de Mastrocola nos damos cuenta de que a lo largo de su narrativa se alternan elementos reales y fantásticos. El uso de animales y del mito remite a la literatura clásica greco-latina. De hecho, los animales representan vicios y virtudes del ser humano tal como acontecía en las fábulas de Esopo (620 a.c.), en las de Fedro (20 a.c. 50 a.c.?) y más adelante en la obra de Jean de La

⁵⁸⁵ Paola Mastrocola, *L'esercito delle cose inutili* (Parma: Guanda, 2015).

⁵⁸⁶ Paola Mastrocola, *La passione ribelle* (Bari: Laterza, 2015).

⁵⁸⁷ Paola Mastrocola, *L'anno che non caddero le foglie* (Parma: Guanda, 2016).

⁵⁸⁸ Paola Mastrocola, *L'amore prima di noi* (Torino: Einaudi, 2016).

Fontaine (1621-1695), quienes ofrecían a sus lectores unas enseñanzas morales que en ocasiones resultan todavía actuales.

Personajes femeninos y masculinos se alternan a lo largo de su obra. La autora resalta la relación madre-hijo, las relaciones familiares y el paso de la juventud a la edad adulta. Como ya hemos señalado, el tema de la educación escolar tiene una gran importancia. Como ha declarado la propia Mastrocola en más de una ocasión, quiere dirigirse a todos los lectores y en especial a los jóvenes. De hecho, en calidad de profesora, resalta la importancia de la lectura para reflexionar sobre nuestra forma de ser y la realidad que nos rodea.

3.2. *Mujeres y maternidad*

El tema de la maternidad es ampliamente abordado en la literatura contemporánea. Hemos querido explorar este asunto a través de algunas obras de Elena Ferrante, Cristina Fernández Cubas, Concita De Gregorio y Rosa Montero.

En este apartado intentaremos demostrar que en la obra de las autoras italianas la maternidad es un asunto constante, imprescindible y central de las narraciones que prevalece sobre otros aspectos del ser femenino como pueden ser las relaciones de pareja, la sexualidad o la igualdad de género. Ello es debido a las presiones sociales impuestas por la sociedad italiana, que sigue fuertemente anclada a la moral católica y a las convenciones burguesas.

Por su parte, las autoras españolas exploran la cuestión de la maternidad y de la identidad de la mujer en un marco más amplio, resaltando la importancia de la búsqueda de la propia identidad en el ámbito laboral o de la afirmación de su propia feminidad. La maternidad aquí se considera como uno de los aspectos constituyentes del ser mujer, no necesariamente el primordial.

Nuestra idea está apoyada en las aportaciones de Concha Alborg (1945-), profesora Universidad de Pennsylvania que ha afirmado que la figura de la madre, en especial la relación entre madres e hijas, está casi ausente en la narrativa española contemporánea⁵⁸⁹.

Coincidimos con Biruté Cipliauskaitė que en la segunda mitad del siglo XX la maternidad es vivida por la mujer como *deconstructora* con respecto a su

⁵⁸⁹ Concha Alborg, «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos, o musas?», *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española* (Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha 2000), 13.

independencia, a su actividad laboral y su crecimiento individual, tomando los rasgos de un *poder mítico* caracterizado más por el dolor y el sacrificio que por sus bondades⁵⁹⁰.

El aspecto común que exploran las escritoras de ambos países es la búsqueda de la propia identidad y su falta de coincidencia con ser madre. Ello genera un sentido de culpabilidad o de inadecuación de la mujer frente su entorno.

Estos sentidos surgen porque la mujer rechaza la idea católica y fascista que veía en la figura materna la responsable de la unión familiar tal como acontecía en la literatura tradicional. De hecho, los textos religiosos de la *Biblia* y de los Evangelios relativos al tema de la maternidad han difundido una visión patriarcal que se enfrenta con dos estereotipos. El primero sería el de la madre ideal, ángel del hogar, sumisa y abnegada, cuyo ámbito de acción es una familia donde predominan los valores masculinos que ella trasladará a sus hijos. El segundo sería el de la madre que asume un rol impuesto y que vive con dramatismo esta condición, contradiciendo los cánones tradicionales que le han sido otorgados por la tradición patriarcal. Ambos modelos han sido aceptados hasta la segunda mitad del siglo XIX, tal como hemos analizado previamente⁵⁹¹.

A partir del siglo XX, con el desarrollo del pensamiento feminista y la afirmación de escritoras en un territorio que antes era de dominio exclusivo del hombre⁵⁹², asistimos a un cambio en la imagen de la figura de la madre en la sociedad y, consecuentemente, en la literatura que mira hacia la *mujer-madre* protagonista de la narración, exploran dos aspectos distintos de esta condición. Todo ello ha contribuido a provocar un cambio y a *deconstruir* los cánones de la cultura patriarcal. En este proceso Anna Rossi Doria ha resaltado la importancia de la constitución de una tradición femenina para que las mujeres puedan conseguir su propia autonomía⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970 -1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, 63-66.

⁵⁹¹ Vid. Apartados 1.5. *La crisis de la mujer*; 1.6. *Literatura + Cine + Mujeres = Amigos Estupendos* y 2.4. *Feminismo y crítica feminista*.

⁵⁹² Vid. Apartado 1.1. *Marco histórico literario en la España de la Transición*, 46-60.

⁵⁹³ Anna Rossi Doria, «Memoria, storia e politica delle donne», Laura Capobianco (ed.), *Donne tra memoria e storia*, 98-120 (Napoli: Liguori Editore, 1993).

El enfrentamiento con la tradición por parte de la mujer ha sido y es fundamental para lograr su autonomía y su subjetividad, tal como afirma Anna Santoro⁵⁹⁴. Una vez alcanzada esta subjetividad se analizan aspectos importantes del *ser femenino* como el *ser madre* y la relación entre *madre e hija*.

Es interesante destacar que en la literatura italiana es frecuente el análisis conflictivo entre las dos generaciones de mujeres, generalmente abordado como la hija que no quiere ser como su madre. Ello ha sido explorado con mucho dramatismo en la obra de Elena Ferrante, que a tal propósito comenta:

I ruoli di figlia e di madre sono centrali nei miei libri, certe volte penso che non ho scritto d'altro. Ogni mia inquietudine è andata a collocarsi lì. Concepire, sformarsi, sentirsi abitata da qualcosa di sempre più vivo che ti fa star male e ti dà benessere, ti esalta e ti minaccia, è una esperienza che ha a che fare con il *tremendo*, quel sentimento antichissimo dei mortali quando si manifesta loro un dio, lo stesso sentimento che deve aver provato Maria, immersa nella lettura quando le è apparso l'angelo⁵⁹⁵.

L'amore molesto (1992), la primera obra de Elena Ferrante, está centrada en la relación entre una madre (Amalia) y su hija (Delia). El propio título plantea una reflexión sobre la complejidad de este amor; un amor que provoca *molestias*.

Desde el comienzo de la narración se alternan el amor y la acusación de Delia, la protagonista, hacia su madre, una mujer misteriosa que hipotéticamente se habría quitado la vida a la edad de sesenta y tres años por razones desconocidas.

Delia no cree que su madre se haya suicidado y decide quedarse en Nápoles unos días después del funeral de Amalia para descubrir la verdad sobre su muerte.

El libro es un viaje interior de la protagonista que le lleva al descubrimiento de aspectos oscuros de su pasado y a aclarar cuestiones hasta entonces desconocidas sobre la relación con su madre Amalia.

⁵⁹⁴ Vid. Anna Santoro, *Il Novecento: Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio* (Roma: Bulzoni Editore, 1997).

⁵⁹⁵ Ferrante, *La Frantumaglia*, 242.

Amalia era una mujer alegre y amante de la vida, casada con un artista fracasado y desequilibrado, celoso de la vitalidad que transmitía su mujer a los demás, lo que le llevaba a pegarla e insultarla constantemente.

Delia se mueve entre el recuerdo de su niñez y una realidad onírica en la que el sueño y la visión están presentes a lo largo de toda la novela.

La relación entre madre e hija se presenta como algo carnal, visceral y ancestral. Así, por ejemplo, durante el funeral de su madre Delia no llora, pero sí que padece una hemorragia menstrual. La sangre menstrual representa la fertilidad; la vida que se contrapone a la muerte.

Durante il funerale mi sorpresi a pensare che finalmente non avevo più l'obbligo di occuparmi di lei. Subito dopo avvertii un flusso tiepido e mi sentii bagnata tra le gambe. [...] Non avevo versato una lacrima: non me ne erano venute o forse non avevo voluto che me ne venissero. Inoltre ero stata l'unica a spendere qualche parola per giustificare mio padre, che non aveva mandato fiori e non era venuto al funerale. [...] Quando la bara era deposta nel carro e questo si era avviato, erano bastati pochi passi e un sollievo colpevole perché la tensione precipitasse in quel fiotto segreto del ventre. Il liquido caldo che usciva da me senza che lo volessi mi diede l'impressione di un segnale convenuto tra estranei dentro il mio corpo. Il corteo funebre avanzava verso piazza Carlo III. La facciata giallastra del Reclusorio mi pareva contenere a stento la pressione del Rione Incis che le gravava addosso. Le vie della memoria topografica mi sembravano instabili come una bevanda effervescente, che se agitata, straripa in schiuma. Sentivo la città disciolta nel calore, sotto una luce grigia e polverosa, e ripassavo mentalmente il racconto dell'infanzia e dell'adolescenza che mi spingeva a divagare per la Veterinaria fino all'Orto Botanico, o per le pietre sempre umide, coperte di verdure marce, del mercato di Sant'Antonio Abate. Avevo l'impressione che mia madre si stesse portando via anche i luoghi, anche i nomi delle vie⁵⁹⁶.

Las referencias constantes de la protagonista a la ciudad de Nápoles como una ciudad gris, agobiante y violenta, están directamente relacionadas con el recuerdo del maltrato padecido por su madre.

Como hemos evidenciado previamente, el análisis psicológico de la novela revela la importancia del sentido de la culpa y del rencor, pero también cómo amor y

⁵⁹⁶ Ferrante, *L'amore molesto*, 16-17.

odio se alternan a lo largo de la narración a través de los estados anímicos de Delia. La madre representa la causa primordial de la inestabilidad y del dolor que padece la protagonista y que la habían empujado a huir de Nápoles y de su entorno familiar. Este malestar le había provocado también el deseo de *borrar* todo lo que le recordaba a su madre y la voluntad de ser diferente de ella.

Accadeva dopo che negli anni, per odio, per paura, avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna, come un vestito, l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti, le modalità dei lavaggi più intimi, i gusti alimentari, le repulsioni, gli entusiasmi, e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto per diventare io e staccarmi da lei⁵⁹⁷.

Es interesante destacar algunas consideraciones de la autora en el ensayo *La Frantumaglia* (2016), en el que habla de su relación con el psicoanálisis. En él Ferrante comenta que tuvo sus primeros contactos con esta disciplina a la edad de dieciséis años. Cuando le hablaron de estos estudios experimentó simultáneamente gran interés y miedo. Desde ese momento empezó a leer y estudiar los trabajos de Freud –del que llegaría a ser una buena conocedora–, Melanie Klein y Luce Irigaray, cuyo pensamiento tuvo mucha influencia sobre el feminismo italiano.

Si bien Ferrante ha manifestado no querer que su trabajo sea una simple representación de estas teorías, no puede negar que *L'amore molesto* es un libro que inevitablemente deriva de la investigación y del debate sobre la infancia femenina y de la relación de las niñas con su madre que se produjo en Italia a finales de los años ochenta. La autora ha reconocido que el propio título del libro evoca el ensayo de Freud *Sessualita femminile* (1931)⁵⁹⁸, en el que el psiquiatra aludía a la fase pre-edípica de la mujer diciendo que «il padre non è per la bambina che un rivale molesto [...]»⁵⁹⁹. Ferrante usó las palabras *amore molesto* para indicar el sentimiento de la niña hacia el padre que se disputa con ella el amor de la madre. Se trata por tanto de un amor en el

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 76.

⁵⁹⁸ Sigmund Freud, «Sessualità femminile», *L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti, Opere* (Torino: Bollati Boringheri vol.11, 1967), 63-80, citado en de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 287.

⁵⁹⁹ Ferrante, *La frantumaglia*, 117.

que hija y padre son rivales y se disputan el amor exclusivo de la madre, el origen indiscutible de todos los amores.

Ferrante ha afirmado que en aquellos años se trataba de un tema muy estudiado por parte de las analistas y pensadoras que trabajaron sobre la fase pre-edípica femenina, lo cual influyó mucho sobre su narrativa. La autora, no obstante, ha querido sentirse libre de investigar las partes más oscuras del alma femenina sin tomar en consideración «il giusto modo»⁶⁰⁰ proporcionado por los estudios psicoanalíticos. Para Ferrante es importante utilizar palabras que arranquen en el dolor y en los sentidos más ocultos de la mujer y que, aunque puedan provocar disgusto por su dureza, sean auténticas y no necesariamente correctas. Le interesa representar el desorden interior del individuo; eso que vincula a la *frantumaglia*⁶⁰¹, y en este objetivo el psicoanálisis debe ser sólo un mapa de referencia, no algo que dicte normas a la hora de escribir.

Partiendo del tema del desorden interior, y tras diez años de silencio literario, Ferrante creó el personaje de Olga y volvió a abordar el tema de la maternidad de una forma aún más compleja en la novela *I giorni dell'abbandono* (2002)⁶⁰². En ella exploró la psicología de la protagonista como madre y como hija a la vez. Para la creación de este libro Ferrante se inspiró en *La Eneida* de Virgilio, y concretamente en la figura de Dido y en la forma de hablar de la ciudad de Cartago, que toma vida a través de las emociones de los protagonistas Dido y Eneas.

La narración de Ferrante pone en primera persona la voz de Olga, quien representa al narrador extradiegético y homodiegético propuesto por Gerard Genette. La narración se desarrolla utilizando un único punto de vista a través de la focalización

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 117.

⁶⁰¹ Con la palabra *frantumaglia* Ferrante se refiere a un vocablo del dialecto napolitano utilizado por su madre para indicar un malestar interior provocado por sentimientos contrastantes y lacerantes. La *frantumaglia*, por tanto, era algo misterioso que derivaba de causas inexplicables y que provocaba sufrimientos y formas de actuar raras, como el despertarse imprevistamente durante la noche, el hablar a solas o el romper a llorar de repente sin una aparente razón). Ferrante ha llegado a la conclusión de que la *frantumaglia* en realidad es la percepción y el efecto de la pérdida de la ruptura de la estabilidad y de todo lo que nos parecía estable y duradero. *Vid.* Ferrante, *La Frantumaglia*, 94-95.

⁶⁰² Conviene destacar la historia editorial de esta novela que una vez traducida al sueco no vio su publicación en Suecia porque fue considerada amoral por la manera de actuar de Olga hacia sus propios hijos. Posteriormente, el libro fue publicado en sueco en 2004 por un editor de Ámsterdam con ocasión del *Salon du livre* de París, dentro del volumen colectivo *Frankrijk dat ben ik* bajo el título de “Het gewicht van de taal” («El peso del lenguaje»).

interior de los eventos. A ello se suma la *ósmosis* entre los hechos del mundo exterior y el flujo de conciencia de Olga⁶⁰³.

En *I giorni dell'abbandono* Ferrante aborda el tema de la maternidad unido a los temas del abandono y del amor rechazado que puede provocar locura y suicidio. En relación al tema de la maternidad, objeto del presente apartado, la narración se abre con las consideraciones sobre el malestar de Olga, una mujer de treinta y ocho años. Su malestar es debido al hecho de ser madre, lo cual representa para ella la causa del abandono sufrido por parte de su marido Mario, quien se ha visto atraído por una joven de dieciocho años llamada Carla. La maternidad es por tanto una experiencia traumática para Olga; la causa de sus cambios físicos, de la pérdida de su sensualidad, el obstáculo para su realización en el mundo laboral y concretamente para dedicarse a su verdadera pasión: la escritura. A tal propósito Olga describe así sus sensaciones cuando tuvo sus dos hijos:

[...] mi sentivo un bolo fatto di materia viva che amalgamava e ammorbidiva continuamente la sua sostanza vivente per permettere a due sanguisughe voraci di nutrirsi lasciandomi addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici [...] Per quanto mi lavassi, quel malodore di mamma non se ne andava⁶⁰⁴.

La relación entre madre e hija es vista en esta narración siempre desde un punto de vista conflictivo. Si consideramos la relación entre Olga y su madre vemos que la madre pertenece a un círculo de mujeres de un Nápoles patriarcal dominado por una cultura falogocéntrica. Se trata de una realidad asfixiante de la que Olga quiere escapar mudándose a Turín. Pero a pesar de vivir en otra ciudad y tener su propia vida, la *educación materna* parece perseguirla. Después del abandono de Mario le vuelven a la mente ciertas imágenes entre las que destaca una de su madre cosiendo en casa, en un barrio popular, junto a otras mujeres, mientras se contaban historias de conocidas. La historia que más afectó a Olga de pequeña es la de *la poverella*: una mujer abandonada

⁶⁰³ Vid. María Reyes Ferrer, «La funzione dello specchio nei giorni dell'abbandono», *Cuadernos de Filología italiana* (Madrid: Universidad Complutense, Ediciones Complutense, 2016), [//revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/54011/49410](http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/54011/49410). (Acceso el treinta de julio de 2018).

⁶⁰⁴ Ferrante, *La Frantumaglia*, 101.

por su marido que, por el dolor y la desesperación, se suicidó ahogándose en el lago Miseno⁶⁰⁵.

La poverella piangeva, la poverella gridava, la poverella soffriva dilaniata dall'assenza. [...] Si sfregava tra le mani un fazzoletto umido, diceva a tutti che il marito l'aveva abbandonata, l'aveva cancellata dalla memoria e dal senso, e torceva il fazzoletto con le nocche bianche [...]. Adesso veniva giù dalle scale rigida, il corpo prosciugato. [...] Mia madre escalmó una volta: poverella è diventata un'alice salata. Da allora la seguì ogni giorno [...]. Volevo scoprirne la natura nuova di pesce grigio azzurro, i grani di sale che le luccicavano su braccia e gambe. [...] Sentii che la nostra vicina si era annegata dalle parti di Capo Miseno. [...] Restavo in un angolo buio della casa a sognare il racconto del corpo pieno d'acqua e senza fiato della poverella, alice argentea da mettere sotto sale⁶⁰⁶.

Desde entonces Olga había vivido con el miedo al abandono y a terminar como *la poverella*. Tiziana de Rogatis, profesora de la Universidad de Siena, ha señalado que la imagen de esta mujer napolitana vuelve en la vida adulta de la protagonista con los rasgos oscuros y maravillosos propios de la memoria infantil, y representa la metamorfosis animal del dolor («pesce grigio azzurro», «alice argentea»)⁶⁰⁷.

A través de estas imágenes asistimos al *smarginarsi*⁶⁰⁸ de *la poverella*, y posteriormente del entorno y de la personalidad de Olga. De hecho, después de su separación, sus amigos desaparecen y Olga pierde todas las referencias que habían sido su fuente de seguridad hasta entonces, para caer en el vacío.

Durante esta fase María Reyes Ferrer ha resaltado el hecho de que el vínculo entre Olga y su hija Ilaria proyecta la actitud hostil entre madre e hija. Se trata de una relación marcada por las continuas discusiones y por la indiferencia que ambas prueban por el sufrimiento de una hacia la otra. A pesar de esta rivalidad entre madre e hija,

⁶⁰⁵ Miseno, un lugar triste, está relacionado con la muerte ya a partir de la tradición homérica. Fue en este sitio, de hecho, en el que Odiseo sepultó a su compañero Miseno.

⁶⁰⁶ Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, 15, 47.

⁶⁰⁷ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave* (Roma: Edizioni E/O: 2018), 94-95.

⁶⁰⁸ *Smarginarsi* es una palabra utilizada por Ferrante para indicar las imágenes de crisis que se deshacen y se rompen. El *smarginarsi* de las formas es un acercarse a lo *tremendo*, como en las *Metamorfosis* de Ovidio o en las de Kafka.

Entrevista de Nicola Lagioia, «Elena Ferrante sono io. Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa», *La Repubblica*, 26 de abril de 2016, www.repubblica.it/.../_elena_ferrante_sono_io_nicola_lagioia_intervista_la_scrittrice. (Acceso el treinta de junio de 2018).

Olga le pide a Ilaria que le ayude a recuperar el autocontrol a través de una práctica dolorosa: pincharle con un corta-papeles cada vez que vea una actitud rara por su parte, aprovechando el sentimiento de hostilidad que la niña prueba hacia ella: «Mi sollevai, presi dalla scrivania un tagliacarte di metallo. “Tieni questo” le dissi, “e se vedi che mi distraggo pungimi” »⁶⁰⁹.

Reyes Ferrer evidencia que se trata de un control psico-físico; una vigilancia que evoca el *panoptismo* de Michel Foucault en su obra *Surveiller et punir* (1975)⁶¹⁰, en la que el pensador planteó los tres principios básicos sobre los que se asientan las formas de poder: vigilar, controlar y corregir⁶¹¹.

Convenimos con Reyes Ferrer en que Ferrante hace hincapié en la filosofía de Foucault para plantear una salida a la convivencia familiar: Ilaria toma la responsabilidad (y también por ello el control) sobre el comportamiento materno provocando finalmente con ello su mejoría psico-física.

En 2006 Ferrante publicó *La figlia oscura* para explorar una vez más el tema de la maternidad desde una perspectiva que había sido siempre considerada tabú: el abandono de los hijos por parte de la madre que quiere buscar su propia identidad.

Tal como ha evidenciado Sanja Kobilj Cuic, se trata de un tema antiguo ya abordado por Henrick Ibsen (1828-1906) en *Casa de muñeca* (*Et Dukkehjem*) en 1879⁶¹². Según la autora, se ha hablado poco de él porque no ha interesado reflexionar sobre las causas que empujan a las mujeres protagonistas de la narración a cumplir ese gesto extremo.

De hecho, el aislamiento y la depresión que a veces provoca la maternidad no han empezado a ser explorados en la literatura hasta finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Pese a los aparentes cambios sociales e ideológicos del último siglo, las madres protagonistas de estas obras narrativas del último periodo que padecen estos trastornos se sienten oprimidas por la culpa, los juicios de la sociedad y su propio

⁶⁰⁹ Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, 149.

⁶¹⁰ Vid. Apartado 2.5. *Foucault y el poder de la sexualidad*, 215-225.

⁶¹¹ María Reyes Ferrer, «La maternidad y las relaciones materno filiales en la obra de Elena Ferrante», *Asprarkía. Revista de investigación feminista* 31 (2017), 55-59.

⁶¹² Henrick Ibsen, *Casa di bambola* (Torino: Einaudi, 1972).

entorno: hijos, pareja o familiares⁶¹³. Según nuestra manera de ver, la narrativa contemporánea y concretamente la creación de personajes femeninos protagonistas que cuentan en primera persona su experiencia de maternidad enfrentándose con sus sentimientos contrastantes, intenta deconstruir las barreras impuestas por la sociedad patriarcal y falogocéntrica.

En *La figlia oscura*, Ferrante aborda el aspecto más conflictivo de la maternidad: el deseo de abandono de una madre hacia a sus hijos. Leda, protagonista y voz narradora de la historia, intenta buscar su propia identidad que no coincide con el ser madre, y quiere solucionar la difícil relación emocional que tiene con sus dos hijas (Marta y Bianca) y con su propia madre. Una vez que sus hijas alcanzan a su padre a Toronto durante el verano, Leda parte de vacaciones. Se trata de un viaje interior de la protagonista que coincide con un viaje de introspección.

Quando le mie figlie si trasferirono a Toronto, dove da anni viveva e lavorava il padre, scoprii con imbarazzata meraviglia che non provavo alcun dolore ma mi sentivo leggere come se solo allora le avessi definitivamente messe al mondo⁶¹⁴.

Durante este recorrido interior, Leda está obsesionada por el sentido de culpa que le surge cuando se compara con otras mujeres que encuentra durante su viaje, y que parecen cumplir con los requisitos impuestos por la sociedad.

Leda actúa en base a un sentido de libertad fuertemente radicado en su interior, luchando contra los prejuicios de personas ajenas. A lo largo de la narración, la protagonista recuerda dos momentos clave de su vida que se pueden relacionar con su deseo de abandonar a sus dos hijas. El primero es cuando decide ir a Canadá para estudiar durante tres años el idioma que enseña y empezar a escribir para explorar su parte más creativa, dejando a su marido al cuidado de sus dos hijas. El segundo momento es cuando, veinticinco años después, se va sola de vacaciones, mientras sus hijas están con su padre.

⁶¹³ Sanja Kobilj Cuic, «Rompere il tabù: il tema dell'abbandono dei figli. In *una donna* di Sibilla Aleramo e *La figlia oscura* di Elena Ferrante», *Raudem - Revista de Estudios de las Mujeres*, (3), 255-267, www.unibl.org/sr-lat/fis/zaposlen/1607-sanja-kobilj (Acceso el cuatro de agosto de 2018).

⁶¹⁴ Ferrante, *La figlia oscura*, 8.

La maternidad, por lo tanto, aunque le haya producido un sentido de anulación como mujer es también una herramienta preciosa que le permite descubrir sus propios límites y su potencialidad. Durante esta segunda fase de separación que corresponde al tiempo de sus vacaciones, Leda conoce a Nina; una joven madre de Nápoles que, con su actitud atenta y abnegada, cumple los requisitos impuestos por la sociedad machista del sur de Italia. Nina representa la figura de la madre dedicada a la familia y sometida a la voluntad del marido. A través de este encuentro las dos mujeres reflexionan sobre el significado de ser madre.

El enfrentamiento entre Leda y Nina produce en ambas mujeres efectos contrastantes. Leda, a través de la narración de su propia experiencia, logra salir del abismo que le había producido el ser madre sintiéndose finalmente libre del sentido de culpabilidad. Por su parte Nina, después de haber escuchado a Leda, acepta el sentido de frustración que la acompaña desde que tuvo a su hija y comenta: «ti si sfrantuma il cuore: non riesci a sopportare di stare insieme a te stessa e hai certi pensieri che non puoi dire»⁶¹⁵.

La narración de la propia experiencia y la escucha provoca en ambas mujeres un alivio de la angustia y una ruptura de los tabúes sociales. A partir de ello, Leda y Nina construyen cada cual una nueva identidad. Es importante señalar que Leda, a través del recuerdo, adquiere la fuerza para cumplir lo que su madre no había tenido el coraje de realizar: la búsqueda de su propia identidad a través del abandono de sus hijas.

Según Ferrante, la protagonista de *La figlia oscura* descubre la plenitud de la maternidad a través de la primera separación y luego con su vuelta a casa empujada por la necesidad de ver a sus hijas, una plenitud que no se corresponde con el hecho de parir y de cuidar a sus hijas.

Tornare a casa, dalle figlie, per Leda significa mettere al centro della sua ricerca non il puro e semplice averle partorite, ma la pienezza della maternità. Prima, con la fuga, ha cercato l'emancipazione e il confronto paritario, a tempo pieno con il mondo maschile. Dopo, col ritorno, la sua vita pubblica, il lavoro, i pensieri, gli amori fanno centro su quello che io definirei la prepotenza con la funzione materna. Il rischio che Leda corre mi

⁶¹⁵ Ferrante, *La Frantumaglia*, 127.

pare tutto in questo quesito: io, donna oggi, riuscirò a farmi amare dalle mie figlie, ad amarle, senza dover per forza sacrificare me stessa e perciò detestarmi ⁶¹⁶?

Durante la narración la autora resalta también una forma de erotismo que es la más fuerte que una mujer puede experimentar a lo largo de su vida. Leda ve jugar a Elena, la hija de Nina, con una muñeca, y, aunque se trate de una simplificación, ve ahí la idealización de la relación entre madre e hija:

La baciava forte sul viso, così forte che quasi pareva gonfiare la plastica con un soffio della bocca con il suo voler bene gassoso, vibrante, tutto il voler bene di cui era capace. La baciava sul petto nudo, sulla schiena, sul ventre, dappertutto a bocca aperta come per mangiarsela. [...] Mia madre si concessa invece pochissimo ai giochi che io volevo fare con il suo corpo. Si innervosiva subito non le piaceva fare la bambola ⁶¹⁷.

Leda roba la muñeca a Elena, pero su idealización se deshace cuando descubre en el estómago de la muñeca un líquido pútrido y un gusano.

El conjunto de la novela plantea una metáfora de los aspectos de la maternidad que no siempre coinciden con las imágenes bondadosas propuestas por las convenciones sociales. Según la propia Ferrante, en una primera versión del relato había utilizado términos muy duros y crudos para describir la transformación del cuerpo femenino que se rebela al cambio y «al martirio» de la maternidad (hinchamiento de la barriga y de los pechos, o dolor inicial del amamantamiento). Sin embargo, antes de la publicación definitiva de *La figlia oscura*, la autora consideró oportuno suavizar estas descripciones utilizando palabras y metáforas para indicar el aspecto más oscuro de la maternidad que se contrapone al aspecto luminoso relacionado con el poder de la creación ⁶¹⁸. Leda recuerda así la experiencia de su primer embarazo:

[...] la carne pulsa di una vita rotonda che è tua, la tua vita, e però spinge altrove, si distrae da te pur abitando la pancia gioiosa e pesante goduta come un impulso vorace e tuttavia repellente come l'innesto di un innesto velenoso in una vena ⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Ferrante, *La Frantumaglia*, 212.

⁶¹⁷ Ferrante, *La figlia oscura*, 36-45.

⁶¹⁸ Ferrante, *La Frantumaglia*, 213.

⁶¹⁹ Ferrante, *La figlia oscura*, 34.

La palabra *repulsione* a la que recurre muchas veces a lo largo de la narración y el hecho de mencionar continuamente insectos y reptiles tales como mosquitos, cigarras, gusanos o lagartos, evoca la condición animal del ser humano en la protagonista que fortalece en ella un sentido de náusea. Los pilares que constituyen nuestra animalidad, según Leda, son el embarazo y el parto, que representan la inestabilidad de las formas y del ser humano al mismo tiempo.

En nuestra opinión, los tres relatos escritos por Elena Ferrante corresponden a la misma primera fase narrativa de la autora y pertenecen a un proyecto narrativo común.

Los tres libros se centran en una doble actividad de *deconstrucción* («destrutturazione») y *reconstrucción* a partir de la exploración de la maternidad, en tanto aspecto constituyente del ser femenino.

Son historias de dolores de mujeres contemporáneas que deben enfrentarse con modelos femeninos arcaicos, con mitos de la cultura mediterránea que todavía sobreviven en ellas. Son productos de la *frantumaglia*, tal como explica Ferrante, y por tanto de un inexplicable malestar interior.

Si consideramos la relación entre Delia (hija) y Amalia (madre) vemos que es hostil tal como acontece en *I giorni dell'abbandono*. Pero en este libro los sentidos de odio y de rencor experimentados por Ilaria hacia su madre Olga representan un sentimiento vital contra la muerte, constituida por los fantasmas del pasado. De hecho, la imagen de «la poverella» que se presenta varias veces a lo largo de la narración es la imagen de todas las angustias patriarcales a las que se enfrenta Olga.

Ferrante, a través de las protagonistas de sus primeros dos relatos, quiso profundizar en la confusión de nuestra época. En *L'amore molesto*, Delia a través de su viaje alucinado llega a la conclusión de que Amalia, su madre, no solo había existido y sino que ella misma era Amalia. Con este giro la autora evidencia que no le interesa una ruptura con el pasado, sino un fluir entre pasado y presente en el que ambos se mezclan inexorablemente. El sufrimiento anula el tiempo lineal y lo rompe. Cuando el dolor se

apropia de Delia y de Olga, el pasado deja de ser pasado y el futuro de ser futuro; se interrumpe el orden cronológico del *antes* y del *después*⁶²⁰.

Estas tres mujeres cuentan sus propias historias desde dentro. No sufren por el conflicto de lo que quieren ser y lo que han sido sus madres; no representan el progreso del mundo femenino. En cambio, su dolor proviene del hecho de que, en su propio entorno, en modo acrónico, se une la memoria de sus antepasadas y el futuro de lo que quieren ser ellas mismas. El fluir del pasado y del futuro es evidente en las primeras dos novelas en momentos como aquellos en que Delia se pone el viejo vestido de su madre (lo cual representa un gesto por su parte resolutorio) y cuando Olga, mirándose al espejo, ve el reflejo de la imagen de «la poverella»⁶²¹.

Las protagonistas de las tres novelas: Delia, Olga y Leda a través del flujo de conciencia, de la memoria y del sueño reconstruyen su propia identidad, pero no se trata de una reconstrucción definitiva sino de algo que puede volver a *deshacerse* («smarginarsi») con el paso del tiempo.

Estos tres libros de Ferrante exploran a través de distintos enfoques el tema de la maternidad, experiencia que en cada caso se relaciona con lo *tremendo* (*tremendismo*)⁶²².

El asunto central es el vínculo entre madre e hija, frecuente una madre sensual y guapa, y una hija poco agraciada y sucia de la que la madre intenta huir⁶²³. Ferrante explica que esta imagen de la relación deriva de su propia experiencia personal. Para ella la figura materna ha sido muy fuerte y preponderante, y siempre se ha sentido como una hija «sbiadita», también cuando ella misma ha sido madre.

⁶²⁰ Ferrante, *La frantumaglia*, 101-102.

⁶²¹ Ferrante, *La frantumaglia*, 103.

⁶²² Esta idea está apoyada por el hecho de que los tres relatos han sido publicados en una única recopilación bajo el título *Crónicas del desamor* (2011) en España y en Italia *Cronache del mal d'amore* (2012).

⁶²³ Amalia en *L'amore molesto* representa un modelo de mujer asociado a la belleza y al deseo sexual masculino a diferencia de Delia; Olga en *I giorni dell'abbandono* no quiere reconocerse en Ilaria con el viso maquillado porque la ve fea y sucia; y Leda contrapone a Nina (una mujer sensual y guapa) con su hija Elena (niña fea y fría con «las venas de metal»).

Las madres de sus novelas son mujeres de la ciudad de Nápoles que se mueven en un entorno *tremendamente* machista. A tal propósito Ferrante comenta:

Non so come è la madre napoletana. So come sono alcune madri che ho conosciuto, nate e cresciute in quella città. Sono donne allegre e sboccate, vittime violente, disperatamente innamorate dei maschi, disposte a difenderli e a servirli anche se li schiacciano e le straziano, pronte però a pretendere ‘anna fa l’uommone’ (devono fare gli uomini) e incapaci di ammettere, anche con se stesse che così gli spingono a farsi ancora più bestie. Essere figlie femmine di queste madri non è stato facile e non è facile⁶²⁴.

En *La figlia oscura*, la última de las tres novelas, el asunto de la maternidad es abordado a través de varias perspectivas porque la protagonista se enfrenta con otras madres entre las que destaca Nina, con la que empieza una extraña relación entre amistad y algo *oscuro*, que adelanta un tema que será abordado en la saga *L’amica geniale* o sea la compleja relación entre mujeres.

Podemos llegar a la conclusión que estas tres novelas protagonizadas por personajes femeninos nacen de la experiencia personal de la autora, tal como ha declarado ella misma en *La Frantumaglia*, y son el producto de una inquietud de fondo, de un malestar interior. Ferrante, en sus primeros tres relatos, a través del tema de la maternidad, de las continuas referencias al mundo clásico y de cuentos populares aborda el problema de la condición femenina en la ciudad de Nápoles y del sur de Italia donde el patriarcado todavía le parece muy vivo: un entorno a partir del cual reflexionar sobre la condición de la mujer en el mundo occidental.

Il patriarcato, insomma - lo dico con rabbia- mi pare più vivo che mai. Tiene saldamente il pianeta nelle sue mani e tutte le volte che può si accanisce più di prima a fare delle donne carne da macello. Questo non significa che le verità che abbiamo portato alla luce non abbiano avviato cambiamenti. Ma io scrivo racconti e ogni volta che le parole sistemano le cose con bella coerenza non mi fido e tengo d’occhio le cose che ignorano la verità delle parole e si fanno i fatti loro. Mi pare che siamo nel pieno di un combattimento durissimo e rischiamo ogni giorno di perdere tutto, anche la sintassi della verità⁶²⁵.

⁶²⁴ Ferrante, *La frantumaglia*, 211.

⁶²⁵ Ferrante, *La frantumaglia*, 214.

Se trata de aspectos de gran interés en literatura actual que la autora explora a través del recuerdo, del sueño y de elementos asombrosos que irrumpen a lo largo de la narración y que constituyen los pilares de la narrativa posmoderna.

En este punto de nuestro análisis nos parece interesante destacar la obra de Cristina Fernández Cubas. Las narraciones de esta autora están caracterizadas por una gran capacidad imaginativa al abordar un amplio abanico de temas, contextos y personajes. Pero por encima de todo ello hay un hilo conductor común, debido a una serie de planteamientos recurrentes que se pueden adscribir a la categoría del género fantástico, categoría que marca inevitablemente su obra narrativa. A tal propósito Asunción Castro Diez comenta que:

los acontecimientos que componen la peripecia suelen ser escasos y son narrados con una extraordinaria economía de medios, de modo que, más que alcanzar un desarrollo narrativo, son sugeridos o velados, o escamoteados, [...] que al lector se le ocultan las verdaderas claves de una realidad que queda así sumida en la ambigüedad⁶²⁶.

Por el análisis del tema objeto del presente apartado hemos elegido en el amplio marco de la obra de la autora la novela *El columpio* (1995) y dos cuentos de su último libro: *La habitación de Nona* (2015) —el cuento cuyo título da nombre a esta recopilación— y *El Final de Brabro* (2015).

En realidad, el tema de la maternidad representa para la autora un pretexto para explorar el mundo sin reglas y los límites de la infancia, los espejos del yo, los espejismos y la búsqueda de identidad.

Janet Pérez ha señalado que la autora construye la identidad de sus personajes a través de descubrimientos inesperados⁶²⁷. A tal propósito Miriam López Santos ha resaltado que el subconsciente, en la narrativa de Cristina Fernández Cubas, está relacionado con las inquietudes perturbadoras del denominado *mundo gótico* que chocan con el visible. Este planteamiento estético e ideológico, tal como señala Santos,

⁶²⁶ Asunción Castro Diez, «El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas», M. Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de Narrativa española en (lengua castellana)* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2000), 238.

⁶²⁷ Janet Pérez, «The Seen, the Unseen and the Obscene in Cristina Fernández Cubas's fiction», M. Glenn Kathleen y Janet Pérez, *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas* (Cranbury: University of Delaware Press, 2005), 120-150.

surgió durante la época ilustrada para recordar que el mundo no podía ser simplificado a través de la razón; que tenía su lado oscuro hecho de fantasmas, muertos que regresan y aspectos inhumanos, salvajes y tal vez inexplicables.

El uso del asombroso y de lo inexplicable en la literatura posmoderna deconstruye las normas impuestas por lo racional y las convenciones sociales, ampliando así la manera de pensar y permitiendo al escritor/escritora proyectar al exterior la locura, las ilusiones o las fantasías de una mente inestable⁶²⁸.

La narrativa de Cristina Fernández Cubas encaja perfectamente en esta línea. La mayor parte de su obra se centra en viajes interiores hacia la búsqueda de identidad de los personajes a través de lo enigmático, lo misterioso y lo sorprendente. La propia autora lo expresa así:

En general, sitúo mis cuentos en escenarios cotidianos, perfectamente reconocibles, en los que, en el momento más impensado, aparece un elemento perturbador. Puede tratarse de un ave de paso o de una amenaza con voluntad de permanencia. En ambos supuestos, las cosas ya no volverán a ser las mismas. Algo se ha quebrado en algún lugar⁶²⁹.

Cristina Fernández Cubas bebe de la tradición de los cuentos orales que le habían sido contados durante su infancia por su niñera Totó y por su hermano, a quien le gustaba Edgar Allan Poe. A ello se sumaron en edad adulta sus propias lecturas del *Frankenstein* de Mary Shelley, de la obra de Carson McCullers, de las historias góticas y de Henry James, que dejaron rastros indelebles en su propia narrativa.

David Roas, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona, ha resaltado hasta qué punto la historia de la literatura fantástica europea está marcada por la influencia de la obra de E.T.A Hoffman y de Edgar Allan Poe. Roas afirma que el cuento fantástico nació con Hoffman, y que fue este autor, de hecho, quien superó el estilo de la narrativa gótica y legendaria. Por su parte, Poe contribuyó a crear nuevos recorridos al abordar temas sobrenaturales que coincidían con el pensamiento realista, positivista y científista de la segunda mitad del siglo XIX. Roas ha resaltado que la

⁶²⁸ Miriam López Santos, «Cuando habla el subconsciente. Grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (2) (Universidad de León, 2013), 311-324.

⁶²⁹ Cristina Fernández Cubas, *Todos los cuentos* (Barcelona: Tusquets Editores, 2008), 8.

influencia de Poe en Europa se extendió a partir de la traducción al francés de Baudelaire en 1856 del libro *Histoires extraordinaires*. La influencia de Hoffman y de Poe en la forma de cultivar lo sobrenatural y lo fantástico fue adoptada por un gran número de escritores, entre los que destacan: Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán (1851-1921)⁶³⁰. Ya en el siglo XX, escritores como Machen y Lovecraft:

[...] escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que se consideraban fijas y rigurosas. Los autores del siglo XX (y del XXI), una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de ésta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo⁶³¹.

Francisco González Castro ha señalado que un aspecto fundamental del género fantástico es la elección del *yo* por parte del escritor, que tiene un valor performativo y que invoca directamente al *tú* para incorporarlo a la contestación de los hechos presentados por el enunciador⁶³².

Si analizamos la obra de Fernández Cubas *El columpio*, se trata de un viaje interior por parte de la protagonista y de su búsqueda personal a través del recuerdo de su madre y el deseo de descubrir su entorno familiar.

El relato empieza con la frase «Un día, antes de que yo naciera, mi madre soñó conmigo»⁶³³. La joven protagonista Lucila, tras la muerte de su madre Eloísa, desea encontrar sus orígenes y emprende un viaje a un pueblo perdido de los Pirineos. Allí conoce a sus tíos Lucas y Tomás, y a su primo segundo Bebo; personajes solterones y raros con quienes su madre había crecido y de quienes se había alejado para ir a Francia. Lucila deja París para conocer a estos tíos, pero al llegar parecen no mostrar alegría alguna al verla. Durante su estancia en casa de los tíos,

⁶³⁰ David Roas, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (Madrid: Devanir Ensayo, 2011).

⁶³¹ David Roas, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.», T. López Pellisa y F. A. Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (Madrid: Universidad Carlos III, 2008), 105.

⁶³² Francisco González Castro, *Las relaciones insólitas* (Madrid: Pliegos editoriales, 1996).

⁶³³ Fernández Cubas, *El Columpio*, 10.

la protagonista encuentra un baúl de un desván con algunas fotos en blanco y negro, y cartas escritas por su madre que nunca habían sido abiertas. Lucila pide explicaciones a sus parientes y ellos contestan que Eloísa era el diablo, y que por eso prefieren no hablar de ella. Lucila descubre que en la llamada “casa de la Torre” sus tíos habían enloquecido al intentar detener el tiempo, retener a su madre (quien les había abandonado) y conservar así la infancia, en este caso teñida de una inocencia cruel. La llegada de la sobrina es una molestia y una prueba inevitable del paso del tiempo, por lo que la visita se convierte en pesadilla. Un viernes por la noche, durante una tormenta, los tíos se reúnen en la cocina como de costumbre y prohíben a Lucila participar. La chica escuchando rumores misteriosos, sale de su habitación y ve a su madre cuanto era pequeña vestida con un traje blanco de organdí mientras jugaba al diábolo en el jardín. Después de esta visión terrorífica Lucila deja la casa de sus tíos, quienes le piden explicaciones por su salida inesperada.

El viaje interior y la búsqueda personal planteada en este relato parte justo de la relación entre madre e hija, y del entorno familiar materno. Eloísa, siendo adolescente había soñado con su hija. Esta mujer representa el desdoblamiento de Lucila, su parte demoniaca de la que quiere huir. El misterio es parte integrante de la narración donde hay un fuerte componente gótico: la casa de la Torre, los ritos de perpetuidad de los tíos Lucas y Tomás y del primo Bebo para quienes Eloísa sigue jugando a los viejos juegos del valle. La voluntad de la protagonista de ir al pueblo de su madre en busca de sus recuerdos representa un homenaje póstumo por su parte, como si lavara la culpa de no haberla escuchada en vida. El encuentro de la protagonista con los tres hombres está marcado por la intriga y el temor, produciendo en el lector asombro ante lo inexplicable. Justamente, esta novela tiene planteada una desmitificación de lo que la memoria ha dejado como resto en la conciencia de la protagonista. Como resalta José Luis Charcán Palacios, *El columpio* demuestra la madurez de una prosa que tiene «sus mejores bazas en la expresividad de la primera persona y en la capacidad de sugerir»⁶³⁴.

⁶³⁴ José Luis Charcán Palacio, «La inquietud», *Letras. El norte de Castilla*, 17 de junio de 1995.

Este relato bebe de varios temas literarios: el regreso a los orígenes, la formulación onírica, la locura como solución parcial, el cuento de fantasmas victoriano, el sentimiento de culpa y, la memoria. No faltan referencias al cine, y de hecho en la novela destaca una atmósfera que parece remitir al lector a las películas de Hitchcock. Esto, según Ramón Acín, se debe también a la mirada de la narradora protagonista, que es siempre imprecisa y ayuda a mantener la tensión para el enganche del lector con el ocultamiento de una realidad siempre incierta.

La verdadera protagonista de la historia no es Lucila, voz narradora, sino Eloísa, quien, aunque ha muerto desde hace seis años, sobrevuela en el momento narrativo y sobre los otros personajes a través de sus fotos, su columpio y el retrato suyo que preside el comedor. Es una ausencia omnipresente en la vieja casa de la Torre. Eloísa vive y mantiene su poder a través del recuerdo de los vivos. El recuerdo, por lo tanto, representa la única forma de vida para quien ya ha dejado este mundo terrenal. Convenimos con Acín en que *El columpio* se puede también considerar como una novela sobre la vida después de la desaparición física que solo un presente fuerte y vital puede intentar anular⁶³⁵.

El tema de la memoria y de los falsos recuerdos constituye así mismo la base del cuento *La habitación de Nona*. Esta narración se basa principalmente en la difícil relación entre dos hermanas: la niña que es la voz narradora y Nona, una niña con discapacidad. Los personajes de la madre y de la abuela desempeñan un papel relevante para la gestión de esta difícil relación entre hermanas⁶³⁶.

Mamá siempre está a su lado. Y también ella, a pesar de quien era, llamaba a la puerta del cuarto de Nona, antes de entrar. [...] Y mamá día tras día me recordaba que si Nona estaba allí era porque se lo había pedido yo⁶³⁷.
A mí me gustaba su boca tan carnosa, tan grande. Y a la abuela también.
“Tiene los labios de Brigitte Bardot”, dijo un día junto a la cuna⁶³⁸.

A partir de la memoria y de los recuerdos, Fernández Cubas explora el tema de la adolescencia, analizando lo que pasa en una familia que debe relacionarse con una

⁶³⁵ Ramón Acín, «A horcajadas del misterio», *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 1 de junio de 1995.

⁶³⁶ Vid. Russo, *Lo real y lo fantástico en las obras de Cristina Fernández Cubas*.

⁶³⁷ Fernández Cubas, *La habitación de Nona*, 20.

⁶³⁸ *Ibíd.*, 5.

niña con discapacidad, de ahí el uso del término *especial* para referirse a Nona y la reflexión de la niña narradora sobre el significado de esta palabra.

La autora nos presenta la dificultad por parte de los padres para gestionar esta situación familiar complicada: el malestar de la niña narradora y sus continuas preguntas sobre la manera de actuar de su hermana Nona, que acude a una escuela para *niños especiales* y que pasa la mayor parte de su tiempo encerrada en su habitación, sola con un amigo imaginario. El cuidado extremo por parte de su familia hacia Nona aumenta su sensación de profundo malestar, lo cual le lleva a actuar con violencia y a cuestionarse su propia identidad entre pesadillas y realidad.

A lo largo de la narración destaca la fuerte complicidad que se crea entre la niña voz narradora, su madre y su abuela al hablar de Nona. Por su parte, su padre parece casi un personaje marginal que no sabe manejar esta complicada situación familiar con su impaciencia. Efectivamente, siempre son la madre o la abuela las que intentan dar explicaciones sobre la manera *especial* de ser de Nona, justificando su manera de actuar y al mismo tiempo intentando tranquilizar a la niña voz narradora.

Otra figura de interés es el psicólogo del colegio, que se interesa por los problemas del alumnado y al que la voz narradora cuenta cosas o imagina contar cosas sobre la difícil relación con Nona. Estos temas desarrollados en los ensayos de psicología, pedagogía infantil y didáctica se plantean con gran eficacia por parte de la autora gracias a su estilo inconfundible y a la presencia de elementos fantásticos y maravillosos que aparecen en un marco familiar aparentemente anclado a la realidad. Todo ello atrapa la atención del lector y lo invita a reflexionar no solo sobre el tema principal de la narración, sino también sobre el poder de la memoria que puede estar llena de falsos recuerdos, y el uso inquietante que a veces pueden tener las palabras. De hecho, la voz narradora invita a razonar sobre la palabra *especial* que tiene a la misma vez un significado positivo y negativo para designar a Nona.

Mi hermana es especial. Lo dijo mi madre el día que nació, en la habitación blanca y soleada de la clínica. Y dijo además “especial es una palabra muy bonita. Qué no se os olvide nunca” [...] nada más fijarme en sus caras comprendí de golpe varias cosas. Que Nona no era francesa, en primer lugar.

Y, sobre todo, que la palabra especial, no significaba forzosamente algo muy bueno⁶³⁹.

Si nos fijamos en la elección del nombre Nona, a nuestro parecer no es un nombre elegido al azar porque representa una explícita referencia al mundo clásico, muy presente en la narrativa de la autora. En la mitología romana Nona era la más joven de las tres parcas y controlaba junto a sus hermanas el hilo de la vida de los seres humanos⁶⁴⁰.

Esta misma influencia tiene la protagonista de la narración sobre su familia, especialmente sobre su hermana y voz narradora, a quien condiciona hasta el punto de poner en discusión su identidad, provocando un fuerte sentido de inquietud. A lo largo de la narración no falta el elemento maravilloso, la voz narradora, para hablar de la actitud de Nona, que siempre quería estar sola en su habitación, prohibiendo el paso a su hermana. La compara con un dragón que custodia un tesoro, evocándonos así los cuentos maravillosos de la tradición oral.

Me senté en la mesa del comedor y seguí pensando en Nona. En que mi hermana era como el dragón que protegía un tesoro. Rodeaba cuan largo era su santuario y lo preservaba de miradas ajenas. Pensé también que si lograba aflojar la presión de los dientes sobre la cola quedaría enseguida un espacio libre, una puerta o rendija por la que entrar en la habitación y desvelar sus secretos⁶⁴¹.

Nona, en nuestra opinión, representa desde una perspectiva mitológica el poder de la mujer relacionado con el nacimiento, la vida y la muerte.

Otro cuento de la autora que nos parece interesante destacar para explorar el tema objeto del presente capítulo es *El final de Barbro*⁶⁴². En este cuento la autora aborda el tema de la relación entre tres chicas huérfanas de madre –Bel, Luz y Mar– con su madrastra, que representa la otredad y el misterio.

⁶³⁹ *Ibíd.*, 5-6.

⁶⁴⁰ En la mitología romana las tres Parcas se llamaban Nona, Décima y Morta, y personificaban el *fatum* o *destino*. Controlaban la vida de mortales e inmortales; los dioses estaban también sujetos a este poder.

⁶⁴¹ *Ibíd.*, 23.

⁶⁴² *Ibíd.*, 42-64.

En esta novela Fernández Cubas explora el tema del engaño padecido por estas chicas a manos de la novia de su padre, Barbro, una mujer escandinava de extraordinaria belleza que en el imaginario de las tres hermanas se asimila con la protagonista de *La Reina de las Nieves* (1845) de H.C. Anderson.

En un primer momento Bel, Luz y Mar acogen favorablemente en su propio entorno familiar a esta mujer tan bella pensando que es buena y gentil, y que puede hacer feliz a su propio padre. Pero con el paso del tiempo se dan cuenta de que se trata de una mujer fría, calculadora y acaparadora, que encarna todos los defectos de la figura de la *madrastra* en la literatura juvenil, tal como se presenta en los cuentos de *Blancanieves*, *Cenicienta*, etc. Ello produce un cambio en los estados anímicos de las tres narradoras, que de la ilusión inicial pasan al desencanto, la rabia y finalmente la venganza. Entre las tres hermanas se crea una unión mágica que recuerda a *Las Brujas de Eastwich* (1984) de Jhon Updike (1932-2009). A través de esta unión, primero se protegen de la maldad de su madrastra y luego procuran vengarse por haber sido la causa del alejamiento de su padre y quizás de su enfermedad y muerte.

De hecho, el cuento se cierra con un ajuste de cuentas: las tres hermanas convocadas por el Estudio de Medicina Legal para identificar el cadáver de la madrastra, víctima de un accidente de coche, dicen desconocer ese cuerpo y así condenan Barbro al olvido eterno⁶⁴³.

La narración se centra primero en la aceptación de la pérdida de la madre y en la reconstrucción de un entorno familiar acogedor, y posteriormente en la alteración de esta tranquilidad.

Fernández Cubas, a pesar de los temas que caracterizan su prosa –como el recuerdo, la relación entre hermanas, los elementos fantásticos que irrumpen en el cotidiano, la búsqueda de identidad, el espejismo, el paso del tiempo, la muerte, etc. – en este cuento presenta el tema de la maternidad desde la perspectiva de la madrastra.

⁶⁴³ Irene Suárez Andrés, «La habitación de Nona de Cristina Fernández Cubas. Conjunción de lo fantástico y de lo maravilloso», *Ínsula* 834 (Junio, 2016), 41-47.

Se trata de un aspecto que no sólo pertenece a la tradición de la narrativa juvenil sino también a la realidad actual si se considera el hecho de que hoy en día son muchas las familias que en Italia se llaman *allargate* (*extendidas*).

Durante la narración, el lector se enfrenta con el desdoblamiento de la figura materna, representado por la madre buena y la madre mala. Este dualismo está asentado por parte del niño en el arquetipo materno: la madre progenitora que cuida a sus hijos y que representa la única certeza durante su infancia y algunas veces, también durante la edad adulta. Esto explica el porqué en la narrativa juvenil hay un desdoblamiento entre estas dos figuras: madre y madrastra.

Así, la maldad de la madrastra se convierte en algo aceptable porque no tiene una relación de sangre con la niña/niño víctima de *acoso materno*. Pero cuando la vida de la hija/hijo se pone en discusión, hay un desdoblamiento también en la figura de la madrastra que se convierte en bruja (véase la fábula de *Hansel y Gretel* o de *Blancanieves*).

Para el psicoanálisis, la madrastra en algunos casos podría ser positiva porque representa los miedos del inconsciente por parte de la niña/niño en resolver el conflicto edípico, concepto central de las teorías de Freud y de Lacan.

Freud en las cartas a su amigo Fliess (1897) reconoce en la tragedia de Sófocles *Edipo Rey* una realidad universal, un esquema filogenético que marca prácticamente a todos los individuos: los deseos de amor o de hostilidad hacia los padres durante la niñez. Freud planteó que el mito y la tradición clásica (incluido el mito de *Electra*) apoyaban sus hipótesis sobre la psicología infantil.

Según el psiquiatra, el niño de pequeño desarrolla una ternura particular hacia la madre y por esta razón considera al padre un rival, al cual ve como un elemento perturbador en esta relación de ternura y amor. Asimismo, la niña ve en la madre una presencia amenazadora que le disputa la posesión exclusiva del padre. Según esta teoría, la madre se presenta como objeto de amor para el hijo y rival para la hija.

Para Verónica Vega de la Universidad de Psicología de Buenos Aires, Freud le atribuye al Complejo de Edipo, diversas funciones:

- a) El hallazgo de un objeto de amor que deriva de las investiduras de objeto primarias.
- b) La consolidación de identificaciones secundarias que resultan del Complejo de Edipo tras haber resignado a los padres como objetos incestuosos.
- c) El acceso a una genitalidad posterior ya que en la etapa fálica se trataba de la instauración de la primacía del falo y no de la genitalidad.
- d) La constitución de las diferentes instancias, especialmente la del superyó (como introyección de la autoridad paterna) que marca las prohibiciones de incesto y parricidio, así como también la constitución del ideal del yo⁶⁴⁴.

Vega resalta que el complejo edípico para Freud era triangular, es decir, que se articulaba entre madre, padre y niño. Lacan agregó a ello el elemento del falo y abordó el complejo edípico desde un punto de vista estructural, no mitológico.

Volviendo al tema de la maternidad y a la perspectiva psicológica vivida por la *mujer-madre*, en este punto nos parece interesante pasar a analizar el libro-ensayo de Concita De Gregorio *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto* (2006). En él, la autora habla de los sentimientos contrastantes que a veces acompañan a las madres, desde las bondades de la maternidad hasta los aspectos más oscuros como la depresión posparto que en algunos casos ha empujado a algunas mujeres a matar a sus propios hijos.

Conviene señalar que ya en 1957 el psicólogo y sociólogo alemán Erich Fromm (1900 –1980) en su libro *Die Kunst des Liebens (El arte de amar)*⁶⁴⁵ en su referencia al tema del amor materno, afirmó que no todas las mujeres son capaces de dar a sus propios hijos el cuidado (*leche*) y el amor (*miel*) necesario a la vez. Nos llama la atención el hecho de que ya en la década de los años cincuenta, este autor observara que la mayoría de las mujeres eran capaces de cuidar a su hijo (dar *leche*) mientras pocas eran capaces de dar el cariño y el amor necesario (*miel*). Fromm habla también de las madres que dan amor por una necesidad narcisista, y de las madres que llama *tiránicas*, ello es: las madres posesivas.

⁶⁴⁴ Verónica Vega, «El complejo de Edipo en Freud y Lacan», *Psicología Evolutiva Adolescencia* (2015), 5. Buenos Aires: Facultad de Psicología, www.psi.uba.ar/academica/.../sitios.../complejo_edipo.pdf. (Acceso el cinco de agosto de 2018).

⁶⁴⁵ Erich Fromm, *L'arte di amare* (Milano: Mondadori, 1986).

En el nuevo milenio se ha advertido la necesidad de hablar también de la fragilidad de las madres, y de las sombras de este amor de forma detallada. Son precisamente las mujeres quienes dan voz a sus trastornos debido a esta experiencia.

De Gregorio empieza este libro con unas consideraciones generales sobre el hecho de que son los demás quienes establecen cómo debe ser una buena madre. Al respecto dice:

Cosa sia «una buona madre» lo decidono gli altri. Il coro. Lo sguardo che approva e che rimprovera. Quelli che sanno sempre cosa si fa e cosa no. Cosa è giusto, saggio e utile. «Quello che dicono è la natura, è così»: devi avere pazienza, assecondare i ritmi, provare tenerezza, dedicarti. Se ti senti affondare perché sei inadeguata. Se soffochi perché non hai gli strumenti della maturità⁶⁴⁶.

La autora invita a reflexionar sobre los estereotipos impuestos por la sociedad, y cómo en base a éstos aquella mujer que ha elegido no tener hijos por el trabajo u otras razones, o bien que no ha podido tener hijos, es una mujer *inadecuada*, una mujer *contra natura*, *culpable* o en ocasiones es considerada directamente una *mala madre*. Según la autora, afortunadamente la vida ofrece un lugar para cada uno de nosotros, conclusión a la que ha llegado a raíz de las historias de mujeres que ha recogido a través de periódicos, de las crónicas o de la experiencia de mujeres que ha encontrado a lo largo de su vida y que reporta en este libro-ensayo.

Dalle donne passa la vita, sempre. Dalla pancia, dalla testa, dalle mani e dai ricordi. Dalla capacità e dal desiderio di tenere dentro, a volte dall'impossibilità di farlo. Quello che succede nel transito non è materia per i dibattiti⁶⁴⁷.

La autora también señala la importancia de la comunicación en la época actual, en la que probablemente dominan las palabras más que la comunicación verdadera. Ella explica que existe una comunicación formal en la que falta el sentido de identificación de quien escucha hacia quien habla. De Gregorio plantea que sobre el tema de la maternidad hay una dificultad de recepción y una falta una de correspondencia entre el

⁶⁴⁶ De Gregorio, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*, 3.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, 4.

mundo interior y el conjunto de las voces que están alrededor; por ello este libro nace con el objetivo de hablar del contraste entre interior y exterior:

I racconti, gli articoli di giornale, le leggi scritte, i trattati di scienza, i dibattiti sui fatti di cronaca fanno un gran rumore continuo e decretano cosa sia accettabile e legittimo, cosa sia normale e cosa no. Forniscono gli elementi per distinguere la buona madre, giudicano e stabiliscono le colpe, i meriti. Sono quasi sempre lontani dalla realtà. Non sono in sintonia con la verità individuale, non la «sentono»⁶⁴⁸.

La autora resalta que las madres alimentan la existencia y dan vida también a quien no es madre: la relación entre madre e hijos no es algo de interés exclusivo de las mujeres. Es algo que debe ser de dominio general ya que, según las palabras de la propia escritora, es «il cuore della vita di tutti»⁶⁴⁹.

De Gregorio empieza la obra destacando las madres de distintas generaciones y hablando del papel que tenían las abuelas cuando ella era pequeña. En aquella época sólo se esperaba de ellas el cuidado de la familia y se casaban con dieciocho años o antes. No habían sido educadas para anteponer su propia independencia cultural y económica a todo lo demás, no se preocupaban de estudiar masters en el extranjero para competir en el mundo laboral y no eran iguales a los hombres. Su vida era una vida de renuncias y de abnegación, y su papel era el de aguantar en silencio. La autora evidencia que estas mujeres tenían hábiles dotes de administradoras y de cuidadoras, y hubieran podido trabajar como empresarias o doctoras en lugar de desempeñar estos papeles exclusivamente en su propio hogar. Estas mujeres enseñaban a sus hijos la importancia de no discutir con la pareja y les contaban historias que pertenecían a la tradición popular, algunas de ellas terroríficas. De Gregorio destaca la de *Cecino e il bue*⁶⁵⁰: una historia toscana sobre el infanticidio por parte de una mujer, quien asustada por la presencia en su cocina de cientos de niños pequeños como garbanzos que le pedían comida, cuidados y cariño empezó a aplastarles en su mortero y luego cuando pensó que había matados a todos, preparó tranquilamente la cena para su marido. Asimismo, recuerda la existencia de algunas nanas con letras de significado oscuro, entre ellas una

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 6.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 6.

⁶⁵⁰ *Cecino e il bue* es una historia que pertenece a la recopilación de cuentos populares italianos por obra de Italo Calvino bajo el título: *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino* en 1956.

basada en un refrán muy conocido que decía: «Questo bimbo a chi lo do? Se lo do all'uomo nero che lo tiene un anno intero»⁶⁵¹. Según la opinión de la autora la tradición popular evidenciaba el malestar de las madres pobres hacia sus propios hijos, que representaban muchas veces una carga; una pesada cruz que no podían aguantar.

De Gregorio se refiere también a las canciones de cuna españolas y cita el ensayo de Federico García Lorca (1898-1936) *Las niñas infantiles* (1928), en el que se evidencia el espíritu triste, dramático y misterioso de algunas *niñas* del sur de España. Lorca había llegado a la conclusión de que ello derivaba en una actitud pesimista de algunas madres, que no veían en sus hijos una fuente de alegría sino un desengaño de la vida.

A continuación, la autora pasa a analizar la condición de las madres que pertenecían a su propia generación. Se trata de mujeres que han alcanzado la independencia a partir de los movimientos sociales de 1968; mujeres que han participado en aquellas asambleas con sus niñas pequeñas y que luchaban por los derechos de igualdad. Era la época en la que retransmitían en la televisión la serie sueca *Pippi Long stocking* sobre una adolescente que se buscaba la vida sola sin el cuidado de su mamá; una chica fuerte, autosuficiente y sabia que representaba la independencia de la mujer sueca ya en 1945, cuando fue escrito el libro del que se inspiró la teleserie. De Gregorio alude al contraste con una Italia recién salida de la guerra, en la que la mujer se ocupaba a proporcionar el pan a sus hijos en lugar de pensar en sus propios derechos.

Más adelante la autora pasa a reflexionar sobre los trastornos psicológicos que se relacionan con la maternidad y que representan las sombras de este amor perfecto en la época actual. Según su propia costumbre narrativa, siendo ella periodista, cita casos reales de mujeres famosas y desconocidas, no exclusivamente italianas, que le han contado su propia experiencia de maternidad. Desde mujeres que han decidido vivirla a solas sin el apoyo de una pareja a mujeres que han sido abandonadas por su familia o pareja y que no han sabido gestionar los miedos y ansiedades, hasta el punto de llegar a matar a sus propios hijos o suicidarse.

⁶⁵¹ De Gregorio, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*, 7.

Nos gustaría destacar de entre estas historias algunas como *Il figlio del bancomat*, que cuenta la experiencia de María Rosaria; una mujer que irónicamente dice que el padre de su futuro hijo es el bancomat, en tanto ser madre en soledad le ha costado veinte mil euros. *Un'ora sola ti vorrei* relata la historia dramática de Liseli Hoepli, una rica y guapa mujer milanesa que vivió con mucha inquietud y tristeza la maternidad hasta que la familia le quitó a sus hijos y la encerró en una clínica donde se suicidó. *Sei nei miei piedi* narra las experiencias de las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, con las que De Gregorio tuvo la oportunidad de hablar. La autora resalta que el amor de estas mujeres que desde hace veinticinco años se han manifestado ante del Palacio invocando a sus hijos desaparecidos a pesar de los insultos y las amenazas, representa el símbolo del amor materno perfecto porque se centra en la ausencia y la espera, y lo describe como «un amore brillante, remoto, assoluto. L'amore per chi non c'è. Incorruttibile. Anche l'amore materno è così, tutti gli amori lo sono. L'amore perfetto è un lutto»⁶⁵². Recoge en su libro palabras conmovedoras de estas mujeres, como las que dicen:

Li avevamo portati dentro e non potevamo perdonare che ce li avessero tolti per sempre. Non avevamo paura di niente. Semplicemente li avevamo fatti con la pancia e loro ce li dovevano restituire⁶⁵³.

De Gregorio concluye esta recopilación sobre las experiencias del amor materno con algunas consideraciones personales sobre las madres representadas en la película del cineasta español Pedro Almodóvar, *Volver* (2006). Cuenta la historia dramática e irónica a la vez de una madre cuyas hijas creían muerta, y que vuelve para explicarles algunas cosas y pedirles perdón. De Gregorio comenta que Almodóvar escribió este guion para superar una crisis de pánico y lo redactó pensando en su madre. Es una historia de madres; de madres *distorsionadas*, increíbles y asesinas, que han matado a sus hombres (o que han contribuido a hacerlo), y que protegen a sus hijos tras acuchillar a sus padres. Son mujeres que han escondido el cadáver en una nevera, han preparado una fiesta para cientos de personas y han cantado *Volver*. Son madres homicidas e inocentes a la vez. En estas mujeres almodovarianas, divertidas, valientes, locas y sabias, la autora ve un secreto común a todas las madres que consiste en «la

⁶⁵² *Ibid.*, 105.

⁶⁵³ *Ibid.*, 108.

capacità di tenere insieme quel che insieme non sta. Di ricordare daccapo, ogni volta, da dove passa la vita e perché»⁶⁵⁴.

A modo de conclusión, diremos que el ensayo de De Gregorio es un libro que cuenta historias de madres reales o ficticias que dejan reflexionar al lector sobre los cambios de la condición de la mujer y de la experiencia de la maternidad que se han registrado en los últimos treinta años.

A la hora de analizar el tema de la maternidad en el marco del debate de la nueva identidad femenina, destaca por su parte la obra de Rosa Montero.

Considerando la amplitud de la producción literaria de la autora para analizar este tema hemos elegido dos obras: *Crónica del desamor* (1979), su primera novela, y la última de ellas publicada, *La carne* (2016).

Vanessa Knights ha señalado que uno de los propósitos que persigue Montero en la novela realista testimonial *Crónica del desamor*, es resaltar las reivindicaciones feministas que se afirmaron en los años de la Transición española, y la consecuente construcción de una nueva identidad femenina en este país⁶⁵⁵. Por su parte, Escudero ha hecho notar que la temática sobre la condición de la mujer no se debería enmarcar exclusivamente dentro del pensamiento feminista sino en una perspectiva mucho más amplia, centrada en el análisis y en la crítica de los mecanismos de poder ideológico, político, religioso y patriarcal que inevitablemente condicionan al ser humano, y que le impiden alcanzar su plenitud como persona.

La voz narradora de esta obra es la de Ana, una joven madre soltera que intenta afirmarse como periodista. A través de su propia experiencia y de la de otras mujeres de clase media burguesa que encuentra en su camino vital, plantea de forma testimonial todos los aspectos defendidos por el movimiento feminista español. En esta narración no sólo aborda el tema del respeto hacia las madres solteras sino también otros como el cuestionamiento del discurso patriarcal, los roles impuestos a la mujer por la tradición, el acoso sexual en el trabajo, la violencia psíquica y sexual, la necesidad de métodos

⁶⁵⁴ *Ibíd.*, 125.

⁶⁵⁵ Vanessa Knights, *The search of identity in the Narrative of Rosa Montero* (New York: Edwin Mellen Press, 1999).

mejores de contracepción, la legalización del aborto y la práctica de los abortos clandestinos. Estos asuntos, abordados también por la autora en sus artículos de *El País* y *El País Semanal* desde un marco ideológico de la izquierda feminista, se proponen de nuevo en esta obra en el marco de la ficción literaria.

A través de la palabra escrita, Montero lucha para alcanzar la igualdad de la condición de la mujer en el ámbito social, en la escena política, educativa, económica y cultural. *Crónica del desamor*, publicada tan sólo un año después de la Constitución española democrática de 1978, dio cuenta de la necesidad de cambiar ciertos hábitos políticos y sociales para que la mujer pudiera lograr su nueva identidad social y humana. No falta en esta obra una reflexión sobre el periodo histórico de la Transición, ni una crítica hacia la expansión incontrolada del capitalismo. A todo ello se suma un análisis de sus propias circunstancias personales (como las dificultades de mantener las relaciones de pareja debidas a la falta de comunicación o al fracaso provocado por la rutina amorosa) y una serie de reflexiones existenciales sobre lo trascendente y sobre lo inexorable del paso del tiempo con los cambios que provoca en las distintas etapas de la vida el miedo a la soledad⁶⁵⁶.

La narración de estas preocupaciones de la época, a través de Ana y de sus amigas, se desarrolla en la ciudad de Madrid. El estilo es coloquial y responde a un renovado interés en la literatura hacia el realismo social. Las mujeres de esta novela-reportaje han sido testigos de los cambios acaecidos en España a finales del franquismo y a través de su experiencia personal y de sus recuerdos, enfrentan al lector con los acontecimientos convulsos de aquella época: las luchas antifranquistas, las reivindicaciones vascas o las acciones terroristas de ETA.

Las jóvenes protagonistas de la novela rompen el esquema de la identidad tradicional femenina con su lucha para la Democracia y la afirmación de sus derechos como mujeres. Montero nos presenta la ruptura entre las mujeres de la nueva generación y sus antepasadas. Ana, madre soltera, comparte esta experiencia con Candela, psiquiatra de profesión y madre de dos hijos que tuvo durante dos relaciones diferentes, y con Julieta, madre de cuarenta años abandonada por su marido por una mujer más

⁶⁵⁶ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 15-21.

joven. A este coro de mujeres se une la Pulga, mujer separada y sin hijos que trabaja en las relaciones públicas.

La maternidad no es ni glorificada ni desmitificada por estas mujeres que luchan contra el acoso sexual en el trabajo o contra la discriminación por ser madre soltera. Ellas quieren afirmar *la diferencia*, lograr la igualdad de derechos laborales y salariales, anticipando así la batalla de 1986 por la abolición de los llamados «techos de cristal». A estas jóvenes se contraponen las mujeres mayores y abnegadas que han aceptado con resignación su condición y su rol en el seno de la condición patriarcal. A este propósito, convenimos con Pilar Nieva de la Paz que las experiencias vitales de estas chicas luchadoras que viajan, beben, salen de fiesta, viven libremente su propia sexualidad y crían a sus hijos sin tener una pareja estable, no se parecen en nada a la de sus madres.

Precisamente, la falta de modelos de referencia establece la necesidad de una «comunicación femenina» y de apoyo mutuo. Ésta termina por constituir una solidaridad femenina generacional que les permite enfrentarse con el desconcierto generado por los cambios radicales acaecidos en aquellos años. Como ha señalado Nieva de la Paz, estas jóvenes representan la generación luchadora que ha abierto el camino para el alcance de la igualdad de los derechos entre mujeres y hombres de los que disfrutamos en la fecha actual⁶⁵⁷.

De hecho, si pasamos a analizar la segunda novela de la autora objeto de nuestro análisis, *La carne* (2006), la cual corresponde al periodo de plenitud literaria de la autora, observamos un cambio generacional evidente. Su, protagonista, Soledad, representa la mujer del tercer milenio: independiente y con una buena posición económica, es una comisaria de exposiciones que está a punto de cumplir sesenta años.

Abandonada por su joven amante, decide vengarse de él contratando a un *escort* para lucirse con él en el Teatro Real de Madrid durante la víspera de la representación de *Tristán e Isolda* de Wagner, que tendrá lugar el dos de noviembre justo el día de su cumpleaños. Con este *gigoló*, un joven ruso de treinta años llamado Adam, empieza una curiosa relación. Soledad es una mujer que parece ser fuerte y

⁶⁵⁷ Nieva de La Paz, *Roles de género y cambio social en la narrativa española del siglo XX*, 124-127.

determinada, pero en realidad se encuentra muy sola, se siente frágil y desea sentirse querida. Percibe que la vida no ha sido generosa con ella. En su vida falta el amor y tiene miedo de morir sin ser amada como desearía.

El elocuente título de la novela, tal como ha evidenciado la autora en más de una entrevista, remite a las pasiones del ser humano, en este caso específicamente de la mujer. Durante la narración hay un juego entre lector, autor y personaje que lleva a reflexionar sobre los temas constituyentes de la narrativa de Montero, como son el paso del tiempo, la soledad, el miedo a la muerte, el miedo a la vida, el amor y el desamor, el abandono, el desdoblamiento y la locura, el fantasma del fracaso, las convenciones sociales, la maternidad y el poder de la creación literaria⁶⁵⁸.

Aunque hayan pasado treinta años de la primera novela escrita por la autora, Montero resalta a lo largo de la narración que todavía quedan rastros visibles de la tradición patriarcal en la sociedad actual. Entre ellos podemos destacar el estigma social vivido por Soledad por el hecho de no ser madre y la desaprobación de la sociedad actual respecto a una mujer que vive una relación con un hombre mucho más joven, como muestra el siguiente fragmento:

Diana se colgó del cuello de Soledad con un grito: –Ah el otro día te vi en la ópera con tu hijo – dijo exultante. –No es mi hijo – respondió, y para su horror advirtió que se estaba ruborizando. Los demás miraron con curiosidad, una mirada que se parecía mucho a una pregunta. He contestado demasiado de prisa, pensó Soledad; tendría que haber dicho, ¿mi hijo?, como si no cayera, tendría que haber disimulado. Enrojeció un poco más. Estoy montando un número, se dijo, me estoy delatando. [...] – Era... un amigo – dijo al fin, con poquísima convicción. –Pues vaya amigos tienes, querida, a ver si los presentas, ¡era guapísimo! Un poco joven, claro, un yogurín, por eso pensé que era tu hijo. Pero espectacular –remachó Diana. [...] –¿Tú tienes hijos, Soledad? – le preguntó Marita. Oh, no. Y ahora esto. [...] Odiaba que le plantearan esa cuestión, porque cuando respondía no, ese no tan irreversible ya a su edad, ese no que significaba no sólo que no tenía hijos, sino que ya no los tendría jamás y por consiguiente tampoco tendría nietos; ese no que le marcaba como mujer no madre y que la lanzaba a la playa de los desheredados, como un resto sucio de tormenta marina, porque los prejuicios sociales eran inamovibles en este punto y toda hembra sin hijos seguía siendo vista como una rareza, una tragedia, una mujer

⁶⁵⁸ Lucia Russo, «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y *Mi sa che fuori è primavera* de Concita De Gregorio», *Actio Nova. Revista de Literatura Comparada* (2017), 69-95.

incompleta, media persona; cuando decía no, en fin, Soledad sabía que ese monosílabo caería como una bomba de neutrones en mitad del grupo y alteraría el tono de la conversación; todo se detendría y los presentes quedarían expectantes, demandando de manera tácita una explicación aceptable del porqué de tan horrorosa anomalía [...] ⁶⁵⁹.

Si nos centramos en el asunto de la maternidad, la autora lo aborda a través de dos enfoques diferentes: el de los prejuicios y el de las convenciones sociales con respecto a una mujer que ha decidido no tener hijos o que no haya podido tener hijos, tal como hemos señalado previamente y de la relación entre madres e hijas.

Del segundo enfoque, sobre el que se hablará más detalladamente en el apartado siguiente, es interesante destacar las páginas donde Montero cuenta la historia de la hermana gemela de Soledad, Dolores, que vivía ingresada en una clínica psiquiátrica. Durante una de sus visitas Soledad se da cuenta de que Dolores había envejecido mucho por su enfermedad, tanto que podía pasar por ser su madre en lugar de su hermana. Viendo la imagen envejecida de Dolores, la protagonista se acuerda de su madre; una mujer sádica, mala e incapaz de amar por haber internado a Dolores en un manicomio desde su adolescencia con la excusa de cuidarla.

La piel estaba flácida. El cuerpo, derrotado. Era una vieja. Cualquiera le hubiera echado veinte años más que a ella. Al verla juntas, la gente debía de pensar que su hermana era su madre. En realidad, ahora Dolores se parecía de verdad a la madre de ambas ⁶⁶⁰.

Este pasaje es el único en el que la protagonista hace referencia a su madre, si bien en él no la describe físicamente ni la llama por ningún nombre, quizá para intentar dejarla en el olvido. La protagonista recuerda que, cuando eran niñas, les encerraba en un armario para que no se hicieran daño y entiende que su madre debía padecer trastornos mentales. Al elegir sus nombres había trazado inevitablemente su destino: Soledad condenada a vivir sola sin amor y Dolores enferma psíquicamente:

A esa chiflada que las encerraba en un armario cuando salía – y salía todo el rato –, supuestamente para que no se hicieran daño. A esa malvada. Hacía falta ser mala para llamarlas Soledad y Dolores. Y lo peor era que las dos

⁶⁵⁹ Montero, *La carne*, 105-107.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, 101.

habían cumplido su terrible mandato nominal. Ella siempre tan sola. Y Dolores sumergida en el dolor psíquico, que es el más cruel de todos⁶⁶¹.

Evidentemente esta era la razón por la que su padre se había ido de casa. Inexcusablemente, el padre había abandonado a las dos niñas en un carrusel, dejándolas solas con esta mujer trastornada.

Montero sugiere en pocas líneas, pero de manera muy eficaz, una reflexión sobre la influencia negativa de los progenitores sobre la vida futura de los hijos, las madres que padecen trastornos mentales, y la importancia que puede tener el apoyo de una pareja o de otros familiares para evitar consecuencias devastadoras.

Queremos hacer aquí un inciso para señalar la profunda evolución teórica que acompaña a estos libros, ya que en nuestra opinión la autora en estas páginas evidencia la revolución acaecida en el campo de la psicología a partir de la década de 1960⁶⁶².

Dicha revolución tomó cuerpo, cuando el concepto edípico de Freud fue sustituido por la importancia de la relación sentimental de afecto entre padres/madres e hijos, en el que el amor y el cuidado, sobre todo por parte de la madre, sustituye a la presunta rivalidad con el padre. El pediatra y psicoanalista Donald Winnicott (1896-1971)⁶⁶³ y el psicoanalista John Bowlby (1907-1990)⁶⁶⁴ fueron las figuras principales de esta nueva teoría que se centraba más en la relevancia de la figura de la madre en el desarrollo de la psique del niño. Este pensamiento marcó un profundo cambio cultural que provocó una variación también en la relación entre psiquiatra y paciente. De la *triangulación erótica* de marco edípico se pasó a centrar la atención en la estabilidad emocional y el cuidado transmitidos por la madre. El papel del padre por la tanto se ha ido *deconstruyendo* con éxito, por su parte, la madre se convierte en la figura principal en el ámbito familiar.

En 1999 el artículo titulado *Deconstructing the Essential Father*, Silverstein y Auerbach mostraron la devaluación del papel del padre durante el desarrollo psíquico de

⁶⁶¹ *Ibíd.*

⁶⁶² *Ibíd.*, 83, 84, 109, 110, 135, 181-183; 111-117; 197-204.

⁶⁶³ Donald Winnicott, *Psicoanalisi e pensiero contemporaneo*, a cura di John D. Sutherland (Roma: Armando, 1971).

⁶⁶⁴ John Bowlby, *Cure materne e igiene mentale del fanciullo* (Firenze: Giunti, 1957).

los niños y la importancia de la madre en los estudios desarrollados a partir de los años sesenta⁶⁶⁵. Esta teoría bebía del pensamiento evolucionista darwiniano. Darwin y seguidores suyos como Richard Dawkins (1941) opinaban que, por razones evolucionistas, el *macho* se vería empujado a fecundar al máximo de hembras, invirtiendo así su energía en la cantidad y no en la calidad de la relación con su prole. Por su parte, la hembra se centraría en el cuidado de sus hijos hasta que consiguiera su propia autonomía. Es a partir de esta actitud según las teorías de Darwin que nace la potencia del amor materno.

Silverstein y Auerbach consideraron que las teorías de Darwin se debían aplicar con mucha precaución a la psicología o a la sociología, de manera que no se convirtieran en justificaciones de las diferencias de género que contribuyeran a delegar la responsabilidad del cuidado de los hijos en la mujer.

Más recientemente la Teoría del *caregiver* ha actualizado estos planteamientos, ofreciendo una visión más equilibrada y relativizando la importancia del sexo del cuidador que da cariño a sus hijos.

Aun así, la madre, por distintas razones sigue siendo la única o la principal responsable de la educación y cuidado de los hijos en la mayoría de los casos. Analizando los trastornos que ello supone en los chicos, Dazzi y Madeddu⁶⁶⁶ han reclamado la importancia de la presencia de ambos padres (heterosexuales u homosexuales) en la educación de los hijos.

En la obra de Montero es interesante destacar que la autora vuelve a hablar del tema de las madres solteras y de la solidaridad femenina, asuntos abordados ya en su primera novela. De hecho, la discreta presencia de Ana, joven madre soltera, periodista y escritora, desde las primeras líneas, nos evoca inevitablemente a la protagonista de *Crónica del Desamor* (1979).

⁶⁶⁵ Louise B Silverstein y Carl F Auerbach, *Deconstructing the Essential Father*. *American Psychologist*, 54 (6), (1999), 397-407, https://www.researchgate.net/.../232456040_Deconstructing_the. (Acceso el veintidós de agosto de 2018).

⁶⁶⁶ Sergio Dazzi y Fabio Madeddu, *Devianza e antisocialità* (Milano: Cortina, 2009).

Era Ana la joven periodista que vivía en la pequeña buhardilla del piso de arriba. De su mano colgaba su hijo, un crío ceñudo de cuatro o cinco años. Con qué cara he debido de abrir la puerta para que Ana se haya dado cuenta de que incordia, pensó; e hizo un esfuerzo para suavizar su humor. Pero no sirvió de mucho⁶⁶⁷.

Ana pide ayuda a Soledad para superar unas cuantas dificultades económicas causadas esta vez no por la Transición sino por la crisis económica y laboral. «La crisis había dejado heridas muy hondas y por todas partes corría la sangre»⁶⁶⁸.

La relación entre Ana y Soledad es controvertida: es verdad que Soledad ayuda a Ana económicamente y le sugiere un título eficaz para su primer libro, pero al mismo tiempo experimenta envidia hacia esta mujer que representa la juventud y la capacidad de utilizar su propio poder creador como escritora y tal vez como madre. *Juventud y creación* articulan temas existenciales como el paso del tiempo y el poder de la creación para superar el miedo a la muerte que constituyen el hilo conductor de la narrativa de Montero y que, según Escudero, pertenecen a la «Tragedia del ser»⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Montero, *La carne*, 34

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 35.

⁶⁶⁹ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 35.

3.3. Hermanas y amigas

A través del estudio de las obras mencionadas en el apartado anterior vemos que el vínculo entre madres e hijas es la relación primordial que se constituye entre mujeres. A esta unión de sangre sigue en importancia la que se produce entre hermanas y luego entre amigas. Para estudiar esta dimensión de las relaciones entre mujeres, analizaremos algunas obras de Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Margaret Mazzantini, Almudena Grandes y Elena Ferrante.

La *hermandad* ha sido objeto de interés de áreas de la cultura contemporánea tan variadas como la literatura, el cine, las artes plásticas y visuales, la sociología o la psicología, las cuales, entre otras, han abordado esta relación explorando sus distintas facetas. La hermandad ha sido el objeto de muchos textos de la literatura occidental y se ha convertido en el siglo pasado en la imagen de la lucha feminista⁶⁷⁰.

Así, por ejemplo, en la literatura juvenil la historia de *Mujercitas* (*Little Women*) (1868)⁶⁷¹ de Louisa May Alcott (1832-1888) fue uno de los primeros ejemplos literarios que trataron el tema de la positividad de la *energía femenina* y una de las primeras lecturas con las que en la mayoría de los casos se enfrenta una niña. Esta novela se opuso a las historias centradas en ejemplos de hermandad masculina, tal como representaban por ejemplo las novelas de aventuras de Huckleberry Finn y Tom Sawyer (1845) de Mark Twain (1835-1910).

Louisa May Alcott escribió esta novela para que fuese un modelo de virtudes y de respeto hacia las mujeres en los Estados Unidos de la época puritana.

En Europa, Jane Austen (1775-1817) contó las historias de las hermanas Bennet en *Pride y Prejudice* (1813)⁶⁷²; otro ejemplo de epopeya familiar sin duda

⁶⁷⁰ Claudia Cao y Marina Gugliemi, *Sorelle e sorrellanza nella letteratura e nelle arti* (Firenze: Franco Cesati Editori, 2018).

⁶⁷¹ May Loisa Alcott, *Piccole donne* (Milano: Rizzoli, 2008).

⁶⁷² Jane Austen, *Pride and Prejudice* (London: Penguin, 2003).

mucho más compleja respecto a las historias de las hermanas March. Los conflictos en este caso se centraban en el matrimonio, la ambición y la emancipación femenina, hasta el punto de que esta novela ha sido considerada el pilar de los libros de la literatura femenina del siglo XX y la precursora del llamado *Girl power*⁶⁷³.

Pero el tema de la hermandad es uno de los temas sobre la relación entre mujeres que ha sido explorado desde siempre. Así, dentro de la narrativa popular juvenil observamos que la relación entre hermanas es tratada en la mayoría de las veces como una relación conflictiva más que idílica. El ejemplo más significativo sería el cuento de *Cenicienta*, en el que se señalaban los sentimientos de desprecio, crueldad y envidia entre las hermanastras y la protagonista. Es interesante señalar el hecho de que, en las variantes populares, esta narración concluía con puniciones ejemplares para condenar el comportamiento injusto de estas chicas *feas, malvadas, egoístas y estúpidas*.

Si consideramos la obra de Cristina Fernández Cubas, vemos que es uno de los temas más abordados por la autora desde el comienzo de su carrera literaria. *Mi hermana Elba* (1980), *Hermanas de sangre* (1998), *Cosas que ya no existen* (2001)⁶⁷⁴ y *La habitación de Nona* (2015) son las obras en las que la autora aborda este asunto. De hecho, durante nuestro último encuentro la autora ha declarado que desde siempre ha tenido mucho interés hacia este tipo de relación, y a tal propósito ha comentado:

Sí, quizás debe ser autobiográfico, porque yo era la cuarta de cinco hermanos de los cuales éramos cuatro hermanas. Los dos mayores eran bastante más mayores, pero mis dos hermanas, una mayor y una más joven, siempre han estado presente y las relaciones entre hermanas son curiosas y ambivalentes... hay mucho tema allí⁶⁷⁵.

En el cuento *Mi hermana Elba* que da el título a su primera recopilación, la autora arranca en el mundo de la infancia. La protagonista, su hermana pequeña y una compañera de colegio participan en el hallazgo de espacios que pertenecen a una

⁶⁷³ *Girl power*: «the idea that women and girls should be confident, make decisions, and achieve things independently of men, or the social and political movement that is based on this idea». Acceso el día dieciséis de agosto de 2018. <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/girl-power>.

⁶⁷⁴ Se trata de un libro de memorias autobiográfico. En el apartado *El Ashram* la autora comenta que siempre le han gustado las relaciones entre hermanas, y en las páginas conmovedoras *Ana María en casa*, *Bernarda Alba abre el portón* recuerda la muerte de su propia hermana.

⁶⁷⁵ Lucía Russo, Entrevista personal a Cristina Fernández Cubas, 12/12/2017, Barcelona. [Material inédito].

dimensión extraordinaria. La presencia de elementos fantásticos y maravillosos recuerda la literatura de los escritores hispanoamericanos que tuvieron mucha difusión en la España de las décadas de los años setenta y ochenta. Helena Zbudilova ha recordado la importancia que en esa etapa tuvieron los textos de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Julio Cortázar (1914-1984), Gabriel García Márquez (1927-2014) o Mario Vargas Llosa (1936-). Éstos dejaron rastros visibles y elementos comunes en la narrativa española escrita en aquellas décadas tales como la narración de acontecimientos inesperados, la figura del antihéroe y la reflexión metaliteraria. En la narrativa de Fernández Cubas es particularmente evidente la influencia cortazariana en el contraste entre lo cotidiano y «la irrupción de otra realidad maravillosa» que deconstruye la lógica de la narración⁶⁷⁶. Tal como ha señalado Ángeles Encinar, se trata de una narrativa marcada por el límite sutil entre realidad y fantasía en la que se mezclan elementos sobrenaturales y extraños junto a investigaciones psicológicas profundas, reflexiones sobre las relaciones interpersonales y planteamientos lingüísticos⁶⁷⁷.

La primera obra que aborda la relación entre hermanas y entre amigas es *Mi Hermana Elba* como ya hemos señalado previamente.

En *Mi hermana Elba* es importante el recuerdo a través de la narración en primera persona de las páginas de un diario. Por lo tanto, el narrador es homodiegético y autodiegético. La historia se remonta a un episodio de 1954 y se desarrolla a lo largo de dos años:

Aún ahora, a pesar del tiempo transcurrido, no me cuesta trabajo alguno descifrar aquella letra infantil plagada de errores, ni reconstruir los frecuentes espacios en blanco o las hojas burdamente arrancadas por alguna mano inhábil. Tampoco me representa ningún esfuerzo iluminar con la memoria el deterioro del papel, el desgaste de la escritura o la ligera pátina amarillenta de las fotografías. El diario es de piel, dispone de un cierre, que no recuerdo haber utilizado nunca, y se inicia el 24 de julio de 1954⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Helena Zbudilova, «Lo cortazariano en la narrativa de Cristina Fernández Cubas y José María Merino», *Pensamiento y Cultura*, 9, (1), (2006), 98. Universidad de Bosnia, www.redalyc.org/pdf/701/70190109.pdf. (Acceso el día dieciséis de agosto de 2018).

⁶⁷⁷ Ángeles Encinar, «Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual», *AIH, ACTAS XII*. (1995), https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf. Acceso, el dieciséis de agosto de 2018.

⁶⁷⁸ Cristina Fernández Cubas, *Todos los cuentos. Mi hermana Elba* (Barcelona: Tusquets Editores, 2008).

Los sentimientos de la protagonista voz narradora hacia su hermana Elba pasan del amor inicial a la distancia emocional.

La acostaba en la cama y, sin ningún cansancio, intentaba a mi vez dormir. No esperaba con ilusión la llegada del día porque sabía que nada nuevo podía depararme, pero cerraba los ojos como obedeciendo a uno de los numerosos actos rituales que una mente ajena y desconocida parecía empeñada e imponerme. Hasta que conocí a Fátima⁶⁷⁹.

Las dos hermanas viven la experiencia traumática del divorcio de sus padres y del posterior ingreso en un internado donde conocen a Fátima, una niña vivaz y particular que se convierte en amiga de la niña voz narradora y de Elba, con la que descubren lugares misterios del internado.

Fátima contaba unos catorce años de edad. Tenía por costumbre repetir curso tras curso y las profesoras acogían sus respuestas desatinadas con una curiosa mezcla de paciencia y abandono, como si nada se pudiera esperar de aquella alumna flaca y desaseada. Sin embargo, su actitud hacia las demás compañeras de clase era de arrogante superioridad. A menudo requeríamos su presencia para consultarle cuestiones importantes y su nombre, a la hora de formar equipos, era disputado con vehemencia. Pero a ella no parecían interesarle nuestras diversiones y acostumbraba a emplear sus recreos en pasear por los jardines, conversar con unas y otras, sentarse bajo un algarrobo y descabezar un sueño, o desaparecer por espacio de más de una hora⁶⁸⁰.

Pasado un año, los padres deciden sacar del internado a Elba porque manifestaba problemas respecto a los otros niños. La niña voz narradora pasa así a relacionarse solo con Fátima, quien ha crecido y no tiene sus mismos intereses. La protagonista en un primer momento extraña muchísimo a Elba y le parece verla y oírla, pero luego se adapta a la nueva situación hasta perder el interés hacia ella. Durante el verano en la playa la niñera avisa a la niña voz narradora de la muerte de su hermana por una caída. El recuerdo del funeral de Elba se asocia con otro evento memorable, el beso del primo de Fátima:

Era el 7 de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en mi diario las palabras que siguen: «Damián me ha besado por

⁶⁷⁹ *Ibíd.*, 44.

⁶⁸⁰ *Ibíd.*

primera vez». Y, más abajo, en tinta roja y gruesas mayúsculas: «HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA»⁶⁸¹.

A lo largo de la narración se manifiesta la relación de cuidado entre la voz narradora (hermana mayor) y su hermana Elba, así como las relaciones de complicidad y de respeto entre ambas hermanas y Fátima:

El cuarto se encontraba en el jardín. Era amplio y agradable y, durante un tiempo, acudíamos allí regularmente para conversar de nuestras cosas y observar sin ser vistas. Elba solía unirse a nuestros juegos con un brillo especial en la mirada y una emoción incontenible al comprobar cómo yo, de pronto, había empezado a considerarla seriamente. También Fátima trataba a mi hermana con mucho respeto y, en nuestras incursiones nocturnas, dejábamos que fuera Elba quien nos precediera. Su compañía nos resultó de gran utilidad. Elba descubrió por sí sola un escondite más situado en el hueco de la escalera que a Fátima no le pareció del todo desconocido pero que, según confesó, había olvidado inexplicablemente⁶⁸².

La infancia se constituye como el contexto adecuado para la vivencia de lo fabuloso, y su efecto fantástico deriva de la experiencia interiorizada a través del recuerdo. En esta primera etapa de la vida en la que se establecen relaciones sociales, la primera es aquella entre hermanas, la cual luego deja paso a la relación entre amigas, en la que las niñas empiezan a experimentar fuera del marco familiar las reglas sociales esenciales para el futuro y en la que empiezan a entrar en el mundo de los adultos. La amistad, durante la niñez y la adolescencia, es la etapa en la que empiezan a resolverse los conflictos y se constituyen alianzas. En *Mi hermana Elba*, el lector comprende a través de estas *alianzas* que Elba padece algún tipo de desorden mental, y que la protagonista acaba padeciendo una forma de esquizofrenia. Otros temas abordados por la autora que surgen a través de las vivencias de estas relaciones entre chicas son el desdoblamiento, el paso de la niñez a la adolescencia y el miedo inicial hacia esta nueva etapa de la vida.

En el caso de *La habitación de Nona*, la relación entre hermanas se manifiesta a través de dos sentimientos contrastados: celo hacia la recién nacida –debido al cambio del entorno familiar y a que la protagonista querría un hermano en lugar de una hermana –y amor– debido a la relación indisoluble que se establece entre las

⁶⁸¹ *Ibíd.*, 54.

⁶⁸² *Ibíd.*, 49.

hermanas—. «Nona nació, las cosas cambiaron para siempre, y seguramente por eso, me acostumbré a situar las palabras de mi madre el mismo día de su llegada al mundo. Aquel día nací yo también a nueva vida. Mi vida con Nona»⁶⁸³.

Ambos sentimientos se alternan a lo largo de toda la narración:

A veces pienso (y luego me lo saco de la cabeza), que Nona engordó a propósito. Para marcar distancias, adelantarme o reírse de mí [...]. A veces creo que le guardo un poco de rencor, por todo lo que ocurrió entonces, por las burlas de mis amigas cuando me veían vestidas de Nona y a Nona en cambio, estrenando vestidos nuevos⁶⁸⁴.

Estos sentimientos empujan a la protagonista a destruir la imagen de Nona a través de la ruptura de los objetos de su habitación:

Por eso levanté y golpeé el ordenador con las patas de la silla, hasta destrozar la pantalla. Volqué los cajones, tiré la ropa por el suelo, deshice la cama, pisoteé las sábanas. Abrí de nuevo la ventana y rompí los cristales. Y tan entregada estaba a la rabia que sentía, que no advertí el ruido de la silla de ruedas de la abuela⁶⁸⁵.

Pero también a cuestionarse su propia identidad:

«Tú no eres nadie. Solo una proyección de Nona. Una invención. Su hermana imaginaria...». Palabras que me atraviesan como lanzas y de las que no me puedo defender. Pero me sobrepongo. Tomo aire, empujo la puerta y entro en el santuario con paso firme. Es una forma de convenir “¡Sé que soy Nona!”. Es una forma de que nadie me interrumpa durante un rato y logre poner orden en mis pensamientos. Pero ya no me siento ni asustada ni triste. De pronto, nada más entrar me ha asaltado la seguridad de que esta situación tampoco es nueva. Yo la he vivido antes, y no una sola vez, sino varias. [...] Y en ningún lugar mejor que en esta habitación. La mía. Todos avisan con nudillos antes de entrar y no hay espejos. Ninguna superficie que se atreva a reflejar labios abultados ni ojos chinos. Yo soy, pues, quien quiero ser⁶⁸⁶.

Una hermandad totalmente diferente la encontramos en el cuento *El Final de Barbro*. Tal como hemos señalado en el apartado anterior, se trata de una unión mágica entre hermanas hacia las hostilidades del mundo exterior representadas por la madrastra

⁶⁸³ Fernández Cubas, *La habitación de Nona*, 15.

⁶⁸⁴ *Ibíd.*, 18-21.

⁶⁸⁵ *Ibíd.*, 19.

⁶⁸⁶ *Ibíd.*, 22.

Barbro. Ambas hermanas están muy unidas, y de hecho constituyen una única voz narradora. También tienen su propio *idiolecto*, un lenguaje hecho por códigos que solo ellas son capaces de entender, como la expresión «gato muerto, gato muerto, gato muerto»⁶⁸⁷.

En cuanto a las relaciones entre amigas nos parece interesante destacar una obra de teatro escrita por la autora en 1998: *Hermanas de sangre*. El título da cuenta de una unión simbólica o física entre mujeres cuya tradición se remonta a textos sacros como *La Biblia* y a cuentos de la tradición oral popular. La obra, de claro matiz pirandelliano, presenta siete modelos de mujeres. Al igual que los personajes de Pirandello, estas mujeres parecen vivir vidas normales hasta que un hecho inesperado o algo que han vivido en el pasado pone todo en discusión, creando un malestar interior que deriva en desesperación.

Después de treinta y cinco años, Marga, una de las protagonistas, organiza un reencuentro entre amigas que habían acudido al mismo internado: Pero Marga les reserva una macabra sorpresa: durante el encuentro enseña una película de la fiesta de fin de curso en la que está grabada la imagen de Clara, una niña encantadora, pateada salvajemente hasta la muerte por cinco compañeras. A partir de ahí el sentido de culpa, así como el fantasma del recuerdo se apodera de estas mujeres, que vuelven a su niñez. La alianza de sangre implica aquí la complicidad de un asesinato, y la narración teatral cumple el concepto de *paranoia autopunitiva* analizado por Lacan⁶⁸⁸. El delito es objeto del recuerdo y es su confesión que remite al asesinado.

Convenimos con Pilar Nieva de la Paz en que el hilo conductor común en las obras hasta ahora analizadas es el juego complejo de las relaciones humanas, concretamente aquí la hermandad y las relaciones entre amigas, marcadas por mecanismos oscuros y por el recuerdo de la infancia. El misterio, apenas entrevisto en la

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 63.

⁶⁸⁸ «Lacan, infatti come è noto aveva avanzato a proposito di Aimeé la diagnosi innovativa di paranoia di autopunizione nella quale nulla poteva essere riconducibile ad una esagerazione perversa di un carattere innato, in considerazione dell'implicazione, inaudita per l'epoca, della componente personale chiamata in causa dal riferimento all'autopunizione, che collocava una soggettività al cuore del fenomeno delirante». Vid. Isabella Ramaioli, Domenico Cosenza y Pietro Bossola, *Jacques Lacan e la clínica contemporánea*. (Milano: Franco Angeli Editori, 2003), 119.
<https://books.google.it/books?isbn=8846444434>. Acceso el diecisiete de agosto de 2018.

niñez, es visto como consecuencia inocente de un juego mágico que en la edad adulta se convierte en horror, pesadilla o juego existencial⁶⁸⁹.

El juego existencial está presente también en la relación entre las dos gemelas de la novela *La carne* de Rosa Montero. El tema del desdoblamiento se desarrolla a partir de la relación entre Dolores y su hermana enferma, Soledad, quienes de pequeñas eran idénticas hasta el punto de que nadie podía distinguirlas:

De niñas eran idénticas. Verdaderamente indistinguibles. [...] Tan iguales que nadie podía diferenciarlas. Sólo la madre se vanagloriaba de poder hacerlo, pero no era cierto: se había confundido varias veces, aunque ellas se cuidaron mucho en decírselo. Ahora bien, esto conducía a una indeterminación vertiginosa. Porque ¿cómo saber si su identidad era la acertada? Quizá las hubieran intercambiado mil veces siendo bebés. Tal vez ella no fuera Soledad. Tal vez ella fuera en realidad Dolores. Tal vez su gemela hubiera enloquecido en su lugar para salvarla⁶⁹⁰.

Montero profundiza en el tema del desdoblamiento y se suma con ello a una tradición en la literatura sobre la que realizaremos en los siguientes párrafos un inciso por su interés para el presente apartado.

Su presencia recurrente en la literatura desde el siglo XIX se debe posiblemente al hecho de ser un tema que pertenece a la vida diaria pero que es muy difícil expresar y representar de manera concreta. En la modernidad este tema tiene como referentes inevitables la novela de Mary Shelley (1797-1851) *Frankenstein* (1818)⁶⁹¹ y la de Robert Louis Stevenson (1850 -1894) *The strange case of doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886)⁶⁹².

En su primera novela, *Frankenstein*, Mary Shelley abordó asuntos de gran actualidad como eran la pasión por los descubrimientos relacionados con los experimentos científicos, la responsabilidad moral que subyace a cada innovación

⁶⁸⁹ Pilar Nieva de la Paz, «Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política: (1975-1982)», *Hisp. XX. Consejo Superior de investigaciones Científicas, Madrid*, (2001),419-432, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3653127>. (Acceso el dos de agosto de 2018).

⁶⁹⁰ Montero, *La carne*, 101-102.

⁶⁹¹ Mary Shelley, *Frankenstein* (London: Penguin, 2012).

⁶⁹² Robert Louis Stevenson, *The strange case of doctor Jekyll y Mister Hyde* (London: Penguin, 2013).

científica que sobrepasa los límites del conocimiento humano, y el tema del desdoblamiento.

Éste último en realidad había sido desarrollado ya en la mitología griega y latina, como sucede en el mito de Narciso, enamorado de su imagen refleja, o en el de Herrmafrodito, que por acción de los dioses consigue unir su cuerpo con el de Salmacís convirtiéndose en su mitad indivisible e indistinguible. Se trata por tanto de un tema muy antiguo que ha ido enriqueciéndose a lo largo de los siglos y que hacen suyo las teorías psicoanalíticas.

El tema del desdoblamiento en la literatura moderna representa en un primer momento la escisión del alma humana entre vicios y control. En la mayoría de los casos, cuando se habla del desdoblamiento, se plantea la contraposición entre dos realidades distintas. Sin embargo, en *Frankenstein* la autora tuvo la habilidad de no demarcar una línea entre vicios y virtudes, entre lo bueno y lo malo, y entre lo que es aceptado por la sociedad y lo que es moralmente inaceptable.

Estos dualismos sí que están presentes en la obra Stevenson, en tanto el doctor Jekyll, hombre bueno y de confianza, bebe una poción y se transforma en Mister Hyde, un homicida nocturno. No obstante, la obra de Stevenson, pretende demostrar en clave fantástica que en cada ser humano existe una parte buena y una oscura que se complementan indisolublemente, con lo cual no es posible eliminar la parte mala sin modificar la parte buena y viceversa. Stevenson quiso también reflejar la realidad de su tiempo y de la doble vida del hombre victoriano; caballero de día y frecuentador de burdeles y juegos de azares por la noche.

Otra célebre novela que exploró este tema es *The picture of Dorian Gray* (1890)⁶⁹³, de Oscar Wilde (1854-1900). Para evitar envejecer y poder dedicarse a los placeres terrenales, el protagonista Dorian establece un pacto con el diablo para que sea la imagen de su cuadro el que envejezca. Al final de la narración, se convierte en un hombre cruel que termina apuñalando su cuadro y a sí mismo. Tras su muerte, su cuerpo envejece de repente y el cuadro vuelve a ser espectacular. El tema del desdoblamiento, unido aquí al miedo a envejecer, es tratado por Wilde desde un novedoso enfoque

⁶⁹³ Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray* (Boston: Allyn & Bacon, 2008).

estético, convirtiéndose con ello en uno de los mayores exponentes del esteticismo. A tal propósito el psicólogo francés decimonónico Alfred Binet (1857-1911) en su ensayo *Les Altérations de la personnalité* (1892)⁶⁹⁴ planteó la teoría de que la personalidad no era algo fijo e inmutable sino el conjunto de todas las experiencias que habríamos vivido a lo largo de nuestra vida. El psicólogo planteó que se trataba de un cambio que nunca acababa, dado que cada vivencia contribuía a nuestra conformación actual. Así mismo cada individuo podía tener juicios diferentes sobre otras personas y su personalidad que coexisten entre ellos y que pueden influenciarse mutuamente o no.

Esta teoría constituyó a su vez el pilar de la filosofía de Luigi Pirandello (1867-1936) quien se centró en los conflictos espirituales del hombre moderno. Pirandello enfocó su teoría a las discordancias entre lo que *es* y lo que *parece* el ser humano, analizando las inevitables ficciones y convenciones sociales que llevan a no distinguir la diferencia entre estos dos aspectos (véase *Il fu Mattia Pascal*, 1904⁶⁹⁵, *Uno nessuno e centomila* 1926⁶⁹⁶ y la obra de teatro *Così è, se vi pare* 1917⁶⁹⁷). Según Pirandello, ello llevaba al hombre moderno a experimentar un sentimiento de incertidumbre, en tanto se encuentra rodeado de una realidad incoherente y sin certezas que determina la crisis de identidad del individuo burgués. Aplastado por los procedimientos de masificación de la sociedad, el individuo se siente perdido en una sociedad que no le permite tener ningún papel determinante, y que además no acepta su verdadero *ser*. A nuestro entender, el pensamiento pirandelliano sigue resultando muy actual en el marco de la literatura contemporánea.

Más recientemente Italo Calvino en *Il visconte dimezzato* (1952) abordó también el tema del desdoblamiento, evidenciándolo de forma muy explícita ya desde el propio título⁶⁹⁸. Como comentó el mismo Calvino, el libro surgió por una necesidad de hablar del hombre contemporáneo, del intelectual y de su alienación:

A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, "alienato". Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura "bene-male", l'ho

⁶⁹⁴ Alfred Binet, *Les Altérations de la personnalité* (Bruxelles: UltraLetters Publishing, 2016).

⁶⁹⁵ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (Torino: Einaudi, 2005).

⁶⁹⁶ Luigi Pirandello, *Uno nessuno e centomila* (Torino: Einaudi, 2005).

⁶⁹⁷ Luigi Pirandello, *Così è, se vi pare* (Milano: Rizzoli, 2013).

⁶⁹⁸ Italo Calvino, *Il visconte dimezzato* (Torino: Einaudi, 2005).

fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice, che sono le vere esemplificazioni del mio assunto: i lebbrosi (cioè gli artisti decadenti), il dottore e il carpentiere (la scienza e la tecnica staccate dall'umanità), quegli ugonotti, visti un po' con simpatia e un po' con ironia (che sono un po' una mia allegoria autobiografico-familiare, una specie di epopea genealogica immaginaria della mia famiglia) e anche un'immagine di tutta la linea del moralismo idealista della borghesia⁶⁹⁹.

Volviendo a la novela de Montero, la autora aborda el tema del desdoblamiento desde una visión compleja. Al tema de la alienación del individuo dentro de la sociedad contemporánea se une el enfoque estético; el miedo a la vejez y a la muerte. Así, el personaje de Dolores representa el paso del tiempo, el dolor, la locura y el desencanto; todos ellos aspectos que le habían hecho prisionera. Por su parte Soledad vivía, viajaba, amaba con pasión y sobre todo se creía diferente con respecto a los de su edad y con esta actitud pensaba en poder controlar la vejez.

[...] Soledad sabía bien cuál era su futuro, sabía en que se iba a convertir, porque Dolores era su retrato de Dorian Gray, Dolores había ido envejeciendo con ahínco en su encierro mientras ella corría por el mundo; pero por mucho que Soledad se esforzara, por mucho que le diera siete vueltas al parque del Retiro al trote todos los días, al final sería atrapada por su retrato. Al final volverían a parecerse, Dolores y ella, como dos gotas de agua⁷⁰⁰.

Las gemelas son también el pretexto utilizado por Margaret Mazzantini para abordar distintos aspectos del alma femenina en la novela *Manola* (1998), un libro que deriva de un guion de teatro escrito por la misma autora. Con tono divertido e irónico, la narración se centra en las confesiones de dos gemelas heterocigóticas, Anemone y Ortensia, a Manola, una vidente. A través del personaje de Manola la autora en realidad se propone ridiculizar el psicoanálisis freudiano. Las dos mujeres, huérfanas de padres debido a un accidente de carretera, cuentan a Manola los mismos hechos vitales, pero en dos versiones distintas, remitiéndose con ello «al juego del espejo»: presenta una

⁶⁹⁹ Italo Calvino, «Lettera a C. Salinari del 7 agosto 1952 », Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio (Torino: Einaudi, 1991), 67.

⁷⁰⁰ Montero, *La carne*, 223-224.

realidad para luego distorsionarla. El tema del espejo y su capacidad para revelar mundos desconocidos evoca el texto de Lewis Carroll (1832-1898) *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871)⁷⁰¹, donde más allá del espejo, cada aspecto de la vida es rígidamente controlado por imposiciones especulares y contrarias respecto a aquellas del mundo que conocemos.

Las memorias de Ortensia responden a una necesidad de contar y a una personalidad triste e insegura que ella atribuye al hecho de que sus padres nunca comprendieron su forma de ser. Por su parte Anemone, es una mujer, curiosa, extrovertida y que centra sus recuerdos en sus experiencias sexuales. La infancia de ambas mujeres se había desarrollado en el hotel de familia, donde siempre llegaban nuevos huéspedes. El mismo sitio es considerado positivamente por Anemone, que lo veía cómo «un castello incantato, gente che andava, gente che veniva, un'autentica meraviglia», y negativamente por Ortensia, que lo consideraba «un'autentica disgrazia»⁷⁰², porque había sido la causa de sus inseguridades.

También el lenguaje de las dos hermanas es opuesto: Ortensia prefiere no emplear palabras que se refieren a la esfera sexual, y por su parte Anemone utiliza un lenguaje grosero. Otro aspecto que marca la forma de ser de Ortensia es su pasión hacia las lombrices y los reptiles. De hecho, cuida de unos cuantos gusanos y de una culebra que terminará por comérselos todos, provocando gran angustia en la chica⁷⁰³. Los reptiles constituyen un tema del que podemos encontrar referentes en la literatura clásica. A la serpiente se le han otorgado significados múltiples y misteriosos: está relacionada con el mal en la cultura cristiana (*Génesis*), y en muchas culturas primitivas se le ha dado un significado vital y se le ha asociado con los dioses, que tenían rasgos humanos y de reptiles (piénsense en los sumerios, los egipcios, los griegos o los chinos del Asia oriental). En el caso de Ortensia, el reptil representa los instintos más oscuros de los seres vivos, pero también un mundo con el que ella es capaz de relacionarse fácilmente a causa de sus ansiedades e inseguridades.

⁷⁰¹ Carroll Lewis, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie- Attraverso lo specchio* (Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004).

⁷⁰² Margaret Mazzantini, *Manola* (Milano: Feltrinelli, 1998), 21-23.

⁷⁰³ Davide De Maglie, « Dal Catino di zinco a Zorro, l'identità femminile in Margaret Mazzantini », *Il Cristallo* (2009), www.altoadigecultura.org/pdf/r04_05.html. (Acceso veinticuatro de agosto de 2018).

El procedimiento de narración especular es muy evidente cuando Anemone, después de unas críticas feroces hacia las elecciones de su hermana, se enamora de Poldo, el novio de Ortensia. A partir de ahí, empieza la metamorfosis de las dos hermanas: Ortensia se convierte en una mujer deseable y cínica que logra superar sus inseguridades y que intenta recuperar su autoestima alejándose de su hermana. Por su parte, Anemone pierde su atractivo y se vuelve una mujer frágil.

En la conclusión de la novela Mazzantini evidencia el sentido de fragilidad y de incertidumbre por parte de las dos mujeres que durante la narración han intentado buscar un sentido a su propia existencia. El personaje de Manola, con quien ambas se desahogan esperando unas respuestas, representa no solo una crítica irónica de la autora hacia el psicoanálisis sino también hacia los movimientos políticos o religiosos que no son capaces de dar respuesta alguna a las personas. «Orty, pensi che potremo tornare indietro? “Non lo so, chiedilo a Manola...” “Non serve”, ha detto mia sorella, “tanto non ci ha mai risposto »⁷⁰⁴.

Según la autora, las instituciones de la sociedad contemporánea, al igual que la familia o los partidos políticos, no cumplen las necesidades del ser humano en cuanto a sentirse parte de una totalidad. De Maglie ha resaltado por ello que el problema de las dos gemelas es básicamente la comunicación: en su vida falta alguien que pueda escucharles.

A esta carencia responden con dos actitudes distintas: Anemona intenta vivir hasta anularse completamente por la felicidad de su marido Poldo, mientras que Ortensia quiere huir a la legendaria isla de Thule. Finalmente, Ortensia es la única que logra conseguir un equilibrio porque es capaz de verse desde fuera y de confrontarse con los demás sin anularse.

A la imagen especular se acompaña otro importante asunto: la misteriosa relación entre pasado y presente. Es a través de este dialogo entre pasado y presente, según la manera de ver de la autora, como se puede construir la propia identidad.

⁷⁰⁴ Mazzantini, *Manola*, 249.

La importancia de pasado y del recuerdo para construir la propia identidad, así como la relación entre dos hermanas mellizas es el tema abordado por Almudena Grandes en *Malena es un nombre de Tango* (1994), novela objeto de la homónima película de Gerardo Herrero en 1998.

La novela se centra en los personajes de Malena y de su hermana Reina que constituyen dos modelos de mujeres muy distintas la una de la otra, no solo físicamente sino también por la manera de actuar. Malena representa la mujer tímida y sensual en busca de su propia identidad, empujada por un fuerte deseo de libertad. Reina es la mujer perfecta que cumple los requisitos burgueses y tradicionales de la España de la Transición y del mundo católico occidental, viviendo en una sociedad de apariencias. Grandes en una entrevista declaró que Malena y Reina son dos figuras que remiten a *La Biblia*, donde se representan diversas confrontaciones entre la mujer débil y la fuerte⁷⁰⁵.

En realidad, tal como señala Paula Madrid Moctezuma, Malena y Reina mantienen a su vez una relación especular con dos modelos de mujeres de la generación anterior: su madre, también llamada Reina y la tía Magdalena. Se trata de una doble relación femenina que evoca el «cainismo» de la tradición cristiana⁷⁰⁶.

La oposición entre las dos hermanas es subrayada en las siguientes palabras de Malena:

Tengo la edad de Cristo, y una hermana melliza muy distinguida, que no colecciona fantasmas y nunca se ha parecido a mí. Durante toda mi infancia, lo único que yo quise en cambio, fue parecerme a ella, y tal vez por eso, cuando éramos pequeñas, ya no puedo recordar con precisión la fecha, ni la edad que ambas teníamos entonces, Reina inventó un juego privado, secreto que no terminaba nunca, porque se jugaba todos los días, a todas las horas, en el tiempo real de nuestra propia vida. Cada mañana al levantarme yo era Malena y era María, era la buena y era la mala, era yo misma y era, al mismo tiempo, lo que Reina – y con ella mi madre, mis tías, y la tata, y mis profesoras, y mis amigas, y el mundo, y más allá de sus fronteras, el entero universo, y la misteriosa mano, que dispone el orden mismo de todas las

⁷⁰⁵ Francisco Satué, «Almudena Grandes», *Urogallo, Revista literaria y cultural*, n2, (septiembre-octubre, 1994), 100-101.

⁷⁰⁶ Paula Madrid Moctezuma, «Como agua para el chocolate y Malena es un nombre de Tango. En busca de la genealogía perdida.», *América sin nombre. Boletín de la unidad colonial en el siglo XX hispanoamericano* (3), (2002), 62-70.

cosas – querría que yo fuese, y nunca sabía cuándo cometería un nuevo error, cuándo se dispararía la alarma, cuándo se detectaría una nueva discrepancia, entre la niña que yo era y la niña que querría ser⁷⁰⁷.

La diferencia de carácter entre las dos mellizas corresponde como ya ha sido evidenciado previamente a una diferencia entre dos modelos de mujeres. Malena representa a la mujer moderna que tiene en si el *poder de deconstruir* el canon tradicional impuesto. Se trata de un poder y de una deconstrucción que adviene con el tiempo a través de sus vivencias y de las de su hermana, de los recuerdos y de las reflexiones sobre algunos aspectos del ser mujer, entre ellos el rol de la maternidad y de la sensualidad femenina.

Madrid Moctezuma ha resaltado que Reina ejerce su rol a través de la pasividad, la abnegación y la bondad, renunciando por sus hijos a su vida social, lo cual contrasta con la forma de actuar de Malena. Madrid Moctezuma ha recordado al respecto la posición de Hélène Cixous, quien denunció este tipo de maternidad como un instrumento de represión por parte de la cultura patriarcal y falocentrista.

Grandes, a través del personaje de Malena, habla también de los sentimientos contrastados que tiene una mujer a la hora de ser madre: amor y fuerza que derivan del poder de la creación, hasta llegar a consideraciones que no siempre corresponden al canon tradicional burgués y que ven en el rol materno un impedimento para alcanzar la propia independencia. A través de los recuerdos y de las relaciones con distintos modelos de mujeres en el marco familiar y social (hermana, madre, abuela, tías, profesoras, monjas), se crean nuevas genealogías y formas de ver la maternidad. Para Malena, el ser madre está asociado con el amor y la libertad, y éstas son las formas con las que educa a su hijo, Jaime.

El tema de la sensualidad, vivido por Malena con mucha intensidad y libertad, no corresponde con las perspectivas burguesas de su madre y su hermana Reina. El verse y sentirse diferente de su hermana desde el mismo nacimiento, provoca en Malena una profunda inseguridad que le lleva también a vivir el amor con incertidumbre e

⁷⁰⁷ Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango* (Barcelona: Tusquets Editores, 1994), 14-15.

inseguridad. Pero a través de sus vivencias y del amor pasional, Malena logra superar sus miedos y construir su propia identidad.

Recuerdo el asombro que me sacudió al contemplar mi propio rostro en el pequeño espejo del perchero, cuando tras reunir trabajosamente las fuerzas precisas para descender de la Bomba Wallbaum y de la remota nube en la que Fernando me había encaramado, me decidí a volver a casa para llegar tardísimo a cenar. Iba de prisa y rezando para no encontrar a mi madre de mal humor, pero me detuve un momento en el vestíbulo para estudiar mi aspecto, en el acecho de cualquier signo que podía revelar mi nuevo estado a quienes me esperaban tras la vidriera de colores, y mi propio reflejo me deslumbró. No me reconocía en aquellos ojos resplandecientes, en aquella piel suave y brillante, aquellos rizos casi azulados, que despedían una humedad metálica, como si estuvieran impregnados del espeso aceite, que hacía relucir el pelo, de las vírgenes de la Biblia, ni en mis labios que se habían hinchados, como dos esponjas que se habían empapados en vino [...], sentí unas inexplicables ganas de llorar al comprender que aquella imagen era la mía, y que aquella radiante criatura era yo⁷⁰⁸.

En estas líneas es evidente el proceso de afirmación de la identidad de Malena a través de la aceptación de su imagen refleja.

De hecho, la percepción de la propia imagen corpórea y su representación son el resultado de la unión y de la mediación de distintos aspectos, tales como la percepción de las dimensiones de nuestro cuerpo o de aspectos afectivos y cognitivos.

Por su interés para el tema, hacemos aquí un breve inciso para remitirnos al concepto de *imagen corpórea*, el cual se debe al psicólogo austriaco Paul Schilder (1886-1940)⁷⁰⁹. Schilder forjó el concepto de *imagen corporal* definiéndola como el cuadro de nuestro cuerpo que toma forma en nuestra mente y que al mirarla puede provocar emociones, sensaciones y recuerdos que pueden influir en nuestra autoestima. Según el psicólogo, a la creación de esta imagen podrían contribuir factores sociales o internos tales como el entorno familiar o personas de la misma edad.

En el caso de Malena, esta imagen estaba condicionada por su familia y especialmente por su melliza Reina. La condición gemelar pone en discusión el sentido

⁷⁰⁸ *Ibíd.*, 183, 184.

⁷⁰⁹ Paul Schilder, *The image and appearance of the human body: studies in the constructive energies of the psyche* (London: K. Paul, Trench, Trubner & co, 1935).

de unicidad y consecuentemente, la identidad. La relación gemelar es única y no se puede comparar con ningún otro tipo de unión interpersonal. Se trata de una comunicación estrecha y total que empieza ya en el útero materno desde los comienzos del embarazo y que enseña modelos de interacción de pareja que se mantienen, aunque con diferencias, también después del nacimiento. Esta condición de *estar juntos desde siempre* hace que los gemelos experimenten un sentido de pertenencia a una pareja que René Zazzo ha definido “saturada” y que posee todas las características presentes en las parejas naturales (madre e hijo) o electivas (relación de pareja)⁷¹⁰.

Otra importante relación interpersonal entre dos que sin duda influye en la formación de la propia identidad es la amistad entre mujeres.

Si consideramos el tema de la amistad femenina dentro del marco de la historia de la literatura occidental, vemos que hasta la fecha actual ha sido poco abordada. Tal como ha expuesto Tiziana de Rogatis⁷¹¹, Virginia Woolf en *A Room of one's own* (1929) comentaba que las *parejas femeninas* en las tragedias griegas estaban compuestas por mujeres que eran confidentes entre ellas y entre madres e hijas. La ensayista resalta que en la novela victoriana la relación entre dos amigas era más visible, pero era contada desde la perspectiva de un personaje masculino en el marco del *marriage plot*. En muchas de estas historias se planteaba la circunstancia de dos mujeres que amaban al mismo hombre, retirándose una de las dos de la competición. Esta relación generaba la historia, pero no constituía el elemento principal del *plot*. *A Room of one's own* se puede considerar la primera novela donde la conexión entre dos mujeres pasa a ser el origen narrativo de una historia y el elemento principal de la narración.

Por su parte, *The Golden Notebook* (1962) de Doris Lessing (1919 -2013) es la primera novela que aborda el tema de la amistad femenina, entendida como fuerza de disgregación de las estructuras patriarcales. Y en 1968 destaca el libro de la alemana Christa Wolf, *Riflessioni su Christa T.*, en el que la amiga voz narradora cuenta las dificultades vividas por una joven mujer en la rígida atmósfera cultural de la Alemania del Este.

⁷¹⁰ René Zazzo, *Il paradosso gemellare* (Firenze: La Nuova Italia, 1987).

⁷¹¹ De Rogatis, Elena Ferrante. *Parole chiave*, 55-56.

Pero será con *L'amica geniale*, de Elena Ferrante, tal como señalan Benedetti⁷¹² y de Rogatis, cuando se puso en evidencia la fuerza temática de la amistad femenina como elemento central de la formación de la identidad de la mujer. Las protagonistas de esta historia son dos amigas, Lila y Elena, y la narración se centra en la evolución de sus vidas desde su infancia, cuando tenían seis años y vivían en un barrio pobre y degradado de la ciudad de Nápoles, hasta su madurez, a los sesenta y seis años de ambas.

La narración empieza en la década de 1950 y termina en 2010, y resulta interesante la técnica narrativa polifónica que la autora utiliza en esta obra: a la voz narradora de Elena, se une la otra voz, la de su amiga Lila, desaparecida.

Ferrante a través de esta saga cuestiona uno de los tópicos de la amistad femenina: la falta de lealtad y autenticidad derivadas de los celos y la envidia. A tal propósito, de Rogatis ha señalado que la relación de amistad entre ambas mujeres surge como «pratica della differenza». Es decir: no se trata de una amistad que corresponde al sentido de lealtad establecida entre pares por el *ethos clásico*, porque este es un privilegio que corresponde según la tradición al mundo masculino⁷¹³. Las dos protagonistas son mujeres que pertenecen al nivel más bajo de una sociedad italiana retrógrada hasta los años de su adolescencia y personifican *la diferencia de género* sobre el que se centra ese pacto.

La propia Ferrante señala en el ensayo de *La Frantumaglia*, que la amistad femenina es, en su opinión, «sregolattissima». Este adjetivo hace referencia a la antítesis entre *orden* y *caos* que constituye la diferencia entre la amistad masculina y la femenina⁷¹⁴.

De Rogatis ha evidenciado que existe una línea común del concepto de *amistad* (masculina) que va desde Aristóteles, pasa por Cicerón y Séneca, la narración épica y moderna, y llega hasta la teoría posmoderna de Derrida. Este aspecto común consiste en la garantía de un conjunto de reglas que definen el concepto de amistad y el cómo esta

⁷¹² Laura Benedetti, «Il linguaggio dell'amicizia e della città», *Quaderni di Italianistica*, XXXIII (2), (2002), 171-188.

⁷¹³ de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 57.

⁷¹⁴ Ferrante, *La Frantumaglia*, 283.

es practicada y preservada. El pacto de alianza masculina genera, no obstante, ambivalencias inevitables tales como rivalidades o traiciones. Estas dinámicas han sido regidas por un código de comportamiento transnacional. La aceptación de este código esconde por parte del hombre su aspiración al dominio; los hombres que aceptan este conjunto de reglas son aliados entre sí porque lo reconocen y lo aceptan. Según de Rogatis debido al hecho de que la mujer no ha podido participar en la vida pública y política durante muchos siglos, vive una amistad más débil y anárquica, expuesta a las ambivalencias estructurales que la historia secular del código masculino intenta contener. Ello sería la causa de la «sregolatissima» afinidad electiva entre mujeres. Se trata de un territorio poco explorado que durante siglos se ha mantenido sin reglas: ni siquiera le han sido impuestas las reglas masculinas. De hecho, Ferrante comenta: «la parola amicizia ha che fare nella nostra lingua con amore, trascina con sé di tutto, sentimenti elevati e pulsioni ignobili»⁷¹⁵.

Ya desde su relato *La figlia oscura*, la autora puso en marcha lo que para ella representaba un proyecto ambicioso: hablar del sentido de la amistad entre mujeres centrada en la fusión de sentimientos contrastados: envidia, admiración y sentimiento de elección etc. Leda y Nina, los dos personajes de *La figlia oscura*, representan los prototipos de Elena y Lila de *L'amica geniale*. En el relato *La figlia oscura*, la autora señala dos acontecimientos clave: el robo de la muñeca por parte de Leda a la hija de Nina, y la oscura fascinación de Nina ejercida sobre Leda. Este libro por lo tanto se puede considerar un punto de partida para explicar la compleja relación entre mujeres. Se trata de una relación fuerte, íntima; un pacto de sangre a pesar de las traiciones. De hecho, Nina, decepcionada por el comportamiento de Leda después de haber confiado en ella, le pincha con un broche hiriéndola.

Abbassai lo sguardo e vidi la punta dello spillone che mi schizzava fuori dalla pelle, sopra la pancia, proprio sotto le costole. La punta apparve per una frazione di secondo soltanto, il tempo che durò la voce di Nina, il suo fiato caldo, e poi sparì. La ragazza gettò sul pavimento lo spillone [...]. Fuggi via con la bambola chiudendosi la porta alle spalle⁷¹⁶.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 336.

⁷¹⁶ Ferrante, *La figlia oscura*, 140.

Cuando Ferrante terminó este relato pensó que tenía que volver a abordar el tema de la amistad femenina y de sus complejas estructuras, y de ahí nació el proyecto de *L'amica geniale*. Esta última novela comienza hablando de dos muñecas y de cómo nació esta intensa amistad.

Era stata colpa sua. In un tempo non troppo distante – dieci giorni, un mese chi lo sa, ignoravamo tutto del tempo, allora –mi aveva preso la bambola a tradimento, e l'aveva buttata in fondo a uno scantinato⁷¹⁷.

La autora ha explicado que cuando escribió este libro se inspiró en dos temas abordados en *La figlia oscura*: el robo de la muñeca y la pérdida de la niña. La amistad de Elena y Lila se inspira también en una relación amistosa que la autora tuvo con una amiga que murió hace algunos años. A todo ello se une, tal como comenta Ferrante, algunas entrevistas y una galería de cuentos personales de mujeres reprimidas por sus hombres, pero muy audaces, que confluyen en el personaje de Lila.

Las protagonistas de *L'Amica geniale* son dos mujeres reprimidas y en búsqueda de su propia emancipación, la cual intentan lograr a través del mutuo apoyo. La amistad entre ellas está constituida por una fusión de amor, envidia y reconocimiento mutuo.

Coincidimos con de Rogatis en que el éxito de *L'amica geniale* está en haber trazado las dinámicas a veces imperfectas de la amistad femenina y al mismo tiempo el haber evidenciado la fuerza de esta relación. El vínculo entre Elena y Lila es borrascoso: amor y odio, egoísmos, confesiones, secretos, convivencias y momentos de lejanía se alternan durante sus vivencias. Se trata de una amalgama de sentimientos contradictorios desde su infancia.

E' probabile che questa sia stata la mia maniera di reagire all'invidia, all'odio e a soffocarli. O, forse, travestii a quel modo il senso di subalternità, la fascinazione che subivo. Certo mi addestrai ad accettare di buon grado la superiorità di Lila in tutto, e anche le sue angherie⁷¹⁸.

Ferrante, por lo tanto, ha querido informar sobre la complejidad del ser femenino a través de la representación de *lo tremendo*, que sería uno de los elementos

⁷¹⁷ *Ibid.*, 25.

⁷¹⁸ Ferrante, *L'amica geniale*, 42.

que constituye la complejidad del alma femenina, algo que por siglos había sido identificado con los buenos sentidos y la amabilidad.

En este punto es interesante hacer hincapié en el estudio de de Rogatis, quien ha destacado distintos aspectos de la amistad que constituyen la base de esta tetralogía, a saber: *creatividad, identificación proyectiva, simbiosis y alteridad, y envidia primaria*⁷¹⁹.

La estudiosa ha resaltado como primero aspecto *la creatividad* que subyace a la amistad entre Elena y Lila ya a partir de un rito de iniciación que destaca al comienzo de la novela. «Alla quarta rampa Lila si comportò in modo inatteso. Si fermò ad aspettarmi e quando la raggiunsi mi diede la mano. Questo gesto cambiò tutto tra noi per sempre». ⁷²⁰ A partir de este rito de iniciación empieza un procedimiento creativo entre las dos mujeres marcado por algunos acontecimientos clave: la pérdida y la búsqueda de las muñecas, el viaje hacia el mar, la compra del libro *Little Women* (*Mujercitas*), la redacción del cuento de Lila, *La fata blu*, los zapatos artesanales, los artículos de denuncias de Elena contra la fábrica del barrio de Soccavo y los hermanos Solara, y finalmente la maternidad vivida simultáneamente por ambas.

Según de Rogatis, objetos tales como las muñecas, los zapatos o los libros, son sublimados por el poder de la amistad hasta adquirir casi una fuerza mágica. Entre todos estos objetos, emblemático es el caso de las dos muñecas *Tina* y *Nu*, que abren y cierran la narración, primero con su desaparición y luego con su hallazgo cincuenta y siete años después. Éstas evocan el comienzo y el fin del tiempo mágico de la infancia. Las muñecas, que funcionan como objetos creativos, guían a las dos mujeres durante el proceso de crecimiento hasta la edad adulta. En esta etapa las dos protagonistas se dan cuenta de la *smarginatura* (es decir, la transformación) del pacto mágico de la infancia: las muñecas se revelan en toda su realidad: sucias, feas y pobres.

Si pasamos a la *identificación proyectiva*, Ferrante explica en *La Frantumaglia* que los acontecimientos de la vida de Elena y Lila enseñan al lector cómo las dos mujeres no solo se aportan mutuamente fuerza, sino que también se roban mutuamente

⁷¹⁹ de Rogatis, *Elena Ferrane. Parole chiave*, 60, 77.

⁷²⁰ Ferrante, *L'amica geniale*, 25.

energía e inteligencia. Así, el mutuo apoyo está constituido por la rivalidad que las empuja a apropiarse indebidamente de una muñeca, de un hombre o de proyectos vitales.

Según de Rogatis, la *identificación proyectiva* consiste en la necesidad mutua de poner en la vida de los otros aspectos personales. Por ejemplo, Lila otorga a Elena el apodo de *amica geniale* y le atribuye el papel de afirmarse en el ámbito escolar y luego en el creativo. A través de las actitudes de Elena, Lila ve la realización de su propio yo «voglio che tu faccia meglio, é la cosa che desidero di più, perché chi sono io se tu non sei brava, chi sono io?»⁷²¹. Por su parte, Elena siente su propia instrucción como un don por parte de Lila, algo que ella intenta lograr con esfuerzo, mientras que a Lila le sale de forma natural por su interés, curiosidad y capacidad de autodidacta:

S'era messa a studiare il greco prima ancora che io andassi al ginnasio?
L'aveva fatto da sola, mentre io nemmeno ci pensavo, e d'estate, quando era vacanza? Faceva sempre le cose che dovevo fare io, prima o meglio di me?
Mi sfuggiva quando la inseguivo e intanto mi tallonava per scavalcarmi?⁷²²

Todo ello confluye en el juego de *simbiosis* y *alteridad* presente desde las abreviaturas de los nombres de las dos protagonistas *Lina* o *Lila* y *Lenú* (Elena), hasta el hecho de que ambas habían nacido a pocos días de distancia la una de la otra, y que se quedaron embarazadas en el mismo periodo. A todo ello se une el aspecto exterior: una rubia y la otra morena; una nerviosa y la otra tranquila; una buena y la otra mala. También el nombre de sus dos hijas *Tina* e *Imma* está entrelazado: Tina es el nombre de la muñeca de Elena, a pesar de ser un diminutivo del nombre *Immacolata*.

El lector a través de la narración se da cuenta no obstante del fracaso de la simbiosis entre las dos mujeres debido a la ruptura del *smarginarsi*⁷²³ de sus identidades. A tal propósito Ferrante ha comentado:

Se le due amiche avessero lo stesso passo, sarebbero l'una il doppio dell'altra, a turno si manifesterebbero come voce segreta, immagine nello specchio o altro. Ma non è così il passo si rompe fin dall'inizio, e a generare lo scarto non è solo Lila, ma anche Lenù. Quando il passo diventa

⁷²¹ Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, 247.

⁷²² Ferrante, *L'amica geniale*, 138-139.

⁷²³ Traducido al castellano por Celia Filipetto en la saga *La amiga estupenda* con la palabra *desbordarse*.

insostenibile, chi legge si aggrappa a Lenù. Ma se Lenù sbanda, ecco che il lettore si affida a Lila⁷²⁴.

A través de esta dinámica el lector también se da cuenta de otra faceta relacionada con la amistad femenina que de Rogatis llama *envidia primaria* y que consiste según Klein en un sentimiento generativo de pérdida y al mismo tiempo de desarrollo personal. La pérdida está ligada a tres episodios en la vida de estas mujeres: el de las muñecas que las dos niñas se quitan mutuamente, el de la virginidad y el de la desaparición de la hija de Lila, Tina, en 1984. En el momento de la pérdida, cada amiga considera a la otra responsable.

Para Klein, la *envidia primaria* consiste en el sentimiento de frustración y de impotencia que el niño experimenta respecto a su madre, la cual tiene la capacidad de nutrirle y nunca le da lo que quiere según su perspectiva totalizante, provocando así un sentimiento de frustración y de culpa.

A lo largo de su relación, Elena y Lila son movidas por una gran necesidad y poder de *nutrición* con el que ambas logran convivir.

E probabile che questa sia stata la mia maniera di reagire all'invidia, all'odio a soffocarli. O, forse, travestii a quel modo il senso di subalternità, la fascinazione che subivo. Certo mi addestrai ad accettare di buon grado la superiorità di Lila in tutto, e anche le sue angherie⁷²⁵.

Como todas las relaciones, la de Elena y Lila deriva inicialmente de la necesidad de llenar un vacío: en este caso el vacío provocado por la falta de amor materno.

Elena, voz narradora comenta sobre su madre:

Il problema era mia madre, con lei le cose non andavamo mai del verso giusto. Mi pareva che già da allora che avevo poco più di sei anni, facesse di tutto per farmi capire che nella mia vita era superflua. Non le ero simpatica e nemmeno lei lo era a me. Mi repelleva il suo corpo, cosa che probabilmente intuiva. Era biondastra pupille azzurre, opulenta. Ma aveva l'occhio destro che non si sapeva mai da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava, la chiamava la gamba offesa. Zoppicava e

⁷²⁴ Ferrante, *La Frantumaglia*, 267.

⁷²⁵ Ferrante, *L'amica geniale*, 42.

il suo passo mi inquietava, specie di notte quando non poteva dormire e si muoveva per il corridoio, andava in cucina, tornava indietro, ricominciava. A volte la sentivo schiacciare con colpi rabbiosi di tacco gli scarafaggi che arrivavano dalla porta di ingresso, e me la immaginavo con occhi furiosi come quando se la prendeva con me⁷²⁶.

La madre de Elena, tal como evidencian estas líneas, no cumple el canon de la madre tradicional, cariñosa y guapa, que infunde tranquilidad y bienestar, sino que evoca la imagen de la bruja: repelente, opulenta, coja, mala y bizca, que actúa durante las noches matando bichos con ojos furiosos. Elena necesita otro tipo de modelo de mujer para identificarse y que le de amor, y Lila representa este modelo. Ella ofrece a la voz narradora la confianza, vitalidad, cariño y alegría necesarias; herramientas todas ellas que pueden guiarla en el difícil camino de la vida. A todo ello se une una parte diabólica y oscura que la autora evidencia a partir del epígrafe del primer tomo, mencionando el *Faust* de Goethe: «L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo»⁷²⁷. Se trata de un componente que provoca inquietud e incertidumbre y que es evidenciado por Elena en más de una ocasión.

La sua voce mi lasciava una scia di immagini e di suoni del passato che mi durava nella testa per ore: il cortile, i giochi pericolosi, la bambola che mi aveva buttato nello scantinato, le scale buie per andare a riprenderla da don Achille, il suo matrimonio, la sua generosità e la sua cattiveria, come si era presa Nino. Non tollera la mia fortuna, pensavo impaurita, mi rivuole con lei, sotto di lei, a spalleggiarla nelle cose sue, nelle sue miserabili guerre di rione⁷²⁸.

A través de este análisis podemos llegar a la conclusión de que los sentimientos a veces contrastantes que marcan la relación entre las dos mujeres representan la *smarginatura* del estereotipo de la amistad femenina.

Convenimos con Nicola Lagioia en que la *interdependencia* entre Elena y Lila representa uno de los aspectos más potentes de la narración: cada una deposita en la otra su manera de ser, que sigue actuando a pesar de la presencia física que la ha

⁷²⁶ *Ibid.*, 40-41.

⁷²⁷ de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 77.

⁷²⁸ Ferrante, *L'amica geniale*, 217-218.

generado⁷²⁹. Aunque está ausente, Lila sigue actuando en la vida de Elena y viceversa. Todo ello pasa también en la vida real. Las personas importantes que hemos encontrado en nuestra vida no paran de seguirnos o perseguirnos y guiarnos a lo largo de nuestro camino vital, aunque estén muertas o lejanas. Por lo tanto, la forma en que leemos la novela de nuestra vida depende también de cómo han actuado ellas durante nuestro recorrido.

Para la descripción de estos mecanismos y para poner la amistad femenina como pilar de la construcción de la identidad de las protagonistas *L'amica geniale* de Elena Ferrante representa una novela de gran actualidad y modernidad.

⁷²⁹ Lagioia, «Elena Ferrante sono io. Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa», *La Repubblica*.

3.4. *El amor y el mito*

En los apartados anteriores, abordando el tema de la maternidad y de las relaciones entre hermanas y amigas, hemos hecho inevitablemente referencia a distintos tipos de amor. En estas páginas nos ocuparemos del amor pasional vivido por las mujeres. Al respecto, nos parece interesante empezar por plantearnos algunas preguntas: ¿Qué es el amor? ¿Y qué es el mito del amor?

Podemos intentar dar una respuesta a estos interrogantes a través del libro de Paola Mastrocola *L'amore prima di noi* (2016). En este texto la autora aborda el tema del amor a través de narraciones míticas. Mastrocola nos presenta historias de amor entre dioses y humanos de la antigua Grecia cuyas pasiones perturbaban las leyes de la naturaleza. Se trata de un volumen que se centra en el amor y en la pasión descontrolada a través del hilo conductor del amor que desde el Olimpo irrumpe en la realidad de los seres humanos en forma de puniciones, metamorfosis, raptos o, desapariciones. Ello sirve a la autora para hablar de esta pasión complicada e ilógica que desde siempre ha acompañado al ser humano. La narración mitológica transporta el lector a una atmósfera surreal e irracional para aportar algunas interpretaciones sobre nuestra manera de ser, allí donde parece imposible. Mastrocola reivindica además el mito como la única alternativa para llegar a una idea universal del amor, y evitar así las infinitas definiciones que de otra forma tendría según las experiencias vitales de cada cual. El mito para Platón permitía llegar a lo universal, y representaba el enlace entre mundo sensible y el mundo de las ideas; un modelo arquetípico de la realidad que era imitación de otra original, eterna e inmutable.

A partir del pensamiento de Platón, Mastrocola explica:

I miti sono storie che tutti conosciamo, o che ci pare di conoscere da sempre. Anche se li dimentichiamo, essi restano in noi dimenticati, e basta un nulla a riportarli in superficie. Sono nell'aria, aleggiano, abitano il mondo. E abitano anche al fondo di noi. E' come se qualcuno in un tempo remoto gli avesse affondati negli abissi e assicurati a qualche macigno. Da lì continuano a parlarci. Lévi -Strauss ha scritto che i miti diventano pensiero a sua insaputa. Non so cosa sia esattamente per me il mito, per la mia vita. Credo che dei miti mi siano sempre piaciuti soprattutto gli dei, quel loro modo così frivolo

e prepotente di essere, quel loro mescolarsi alle nostre vite come se niente fosse. Gli dei si innamoravano di noi. Ci volevano, ci inseguivano, ci corteggiavano. Ci ingannavano prendendo un altro aspetto, diventando tori, serpenti, nuvole, fiumi. Ci rapivano e ci punivano, anche. Comunque impazzivano per noi, per il nostro vivere così fragile, così caduco.[...] E in ogni caso, sempre per amore o per pietà ci trasformavano. La metamorfosi non è soltanto un altro modo di morire, è anche la possibilità di vivere in altre forme.: incontrare un dio è avere il dono di una vita in più. [...] Raccontare queste storie è portare il divino tra noi ⁷³⁰.

A través de las historias mitológicas la autora aborda distintas concepciones del amor. Así, éste puede ser *rapto* (tal como acontece para Europa y Perséfone), *sombra* (como ocurre entre Orfeo y Eurídice, Pigmalión, Elena, Eco y Narciso), *huida* (en Atalanta, Apolo y Dafne o Aretusa); *mirada* (Crizia, Atteone o Psique), *exceso* (tal como es vivido por Pasifae y Fedra), *prohibición* (considérense las vicisitudes de Ícaro y Adone), *viaje* (como por Teseo y Ariadna, Giasón y Medea), *secreto* (como por Ares y Afrodita, Piramo y Tisbe, o Ero y Leandro), *don* (como por Eos, Cassandra, Alceste o Calipso), hasta llegar a ser *mundo*. La autora siempre ha unido en sus novelas el elemento fantástico y real, evocando así el mundo interior con una atmósfera surreal.

A lo largo de nuestro estudio hemos comprobado que las autoras contemporáneas de Italia y España recurren en muchas ocasiones a la tradición literaria grecorromana.

En particular, los aspectos de la literatura clásica se funden con elementos postmodernos en dos autoras objeto de nuestro estudio: Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante⁷³¹. Ambas han utilizado un seudónimo a lo largo de su carrera, una estrategia que era ya empleada en el mundo grecorromano, y han utilizado en sus obras técnicas y referencias narrativas propias de los clásicos de la literatura antigua. Con sus obras han demostrado que ese mundo sigue siendo actual y cercano a nuestro pensamiento. Al respecto, Italo Calvino ha afirmado que: «Es clásico lo que persiste como ruido de fondo, incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone»⁷³².

⁷³⁰ Paola Mastrocola, *L'amore prima di noi* (Torino: Einaudi, 2016), 311, 312.

⁷³¹ Lucia Russo, «Clasicismo y Posmodernidad en la obra de Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante» comunicación personal presentada al congreso *Estudios Literarios: perspectivas actuales*, I Congreso Internacional de jóvenes investigadores, Facultad de Letras y Filosofías, (Universidad de Córdoba: 9 y 10 de febrero de 2017).

⁷³² Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, (Barcelona: Tusquets, 1993).

A todo ello se une, a nuestro parecer, el deseo de búsqueda de estabilidad y de perfección en una época, la posmoderna, caracterizada por desórdenes, inseguridades e imperfecciones.

De hecho, la definición de la palabra *clásico* según el Diccionario de la Real Academia es «la búsqueda de plenitud, serenidad y equilibrio»; objetivos que han dominado buena parte del pensamiento y las artes de Occidente desde la época greco-romana, y que han reaparecido en distintas etapas desde el Renacimiento hasta la época actual.

La experiencia de la literatura griega y latina que se vuelve a proponer en nuestra narrativa actual quizá simplemente puede ser un punto de partida para el entendimiento de la contemporaneidad de los países del Mediterráneo en el marco de una estratificación cultural.

Podemos concluir por tanto que el mundo clásico en su complejidad y belleza sigue siendo un instrumento fundamental para el entendimiento del pensamiento del ser humano. Así, por ejemplo, para intentar comprender el fuerte individualismo posmoderno, sus trastornos e inseguridades, podemos recurrir al mito de Narciso; y para abordar el tema del amor podemos identificarnos con las historias de los dioses. El pensamiento grecorromano es como una *brújula* que nos ayuda a orientarnos en una época convulsa como la nuestra.

Lola Beccaria en su novela *Mientras no digas te quiero* (2014) habla de las inseguridades de seis tipos distintos de mujeres con respecto a la *seducción* y al *amor*. Estas deciden acudir a un taller de psicología para aprender el “arte de seducir”.

Juan Ángel Juristo ha señalado que esta novela surgió por una necesidad de la autora de hablar de mujeres y ha comentado que «la mujer se ha visto reflejada negativamente en la literatura, que la ha tomado como sujeto pasivo. Para la autora, eso ha producido un vacío emocional. Llenar ese vacío se muestra como tarea urgente»⁷³³.

⁷³³ Juan Ángel Juristo, «Lola Beccaria no enseña a seducir», *El Cultural ABC* (22/2/2014), 16, hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/.../cultural/2014/.../016.htm. (Acceso el uno de septiembre de 2018).

La narración es «un juego de espejos», la descripción de estas identidades femeninas, corresponden a tipos de mujeres en los que cada mujer puede identificarse: «la esposa aburrida, la amante desesperada, la mil veces engañada, la joven madre preocupada por sus hijos, la mujer dependiente...». A través de este «juego de espejos» abordado por la autora con una vivaz ironía que nos remite a la obra de Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, y a través también del enfrentamiento entre ellas, estas mujeres lograrán vivir emociones que habían sido reprimidas por las convenciones sociales⁷³⁴.

El libro se abre con la presentación de la psicóloga del grupo, Iris, quien explica que en el arte de seducir es importante cambiar de registro y ser otra persona. Iris propone una lista de diosas de la mitología griega a elegir y con las que deben identificarse las participantes:

Así que, seguidamente, os voy a dar la lista de las diosas más importantes – anunció Iris -Pertenecen a la mitología griega y cada una de ellas representa básicamente alguno de los valores que se presuponen esenciales en la vida de una mujer. En primer lugar, tenemos a Hera que es la mujer de Zeus, el rey del Olimpo. Como ya digo, cada diosa simboliza asuntos distintos en la vida de los mortales. Hera es la diosa del matrimonio, de la familia y de las mujeres casadas. Tenemos también a Atenea, la diosa de la sabiduría; a Perséfone, la diosa del inframundo; a Deméter, diosa de la tierra. Tenemos a Hestia, la diosa del hogar; a Artemisa la diosa de la caza. Y por último, tenemos a Afrodita, que es la diosa del amor, y nuestra protectora como bien sabéis⁷³⁵.

Utilizar el mito como herramienta en psicología ha sido una práctica muy difundida, en particular desde que Freud bebió de la tradición mitológica para delinear mecanismos de la psique de los seres humanos y del inconsciente colectivo de la sociedad. Tal como hemos señalado en el segundo apartado⁷³⁶, Freud utilizó las historias mitológicas para explicar los complejos mecanismos del inconsciente. Por su parte, Carl Gustav Jung partió del estudio de mitos de distintas culturas para llegar a la conclusión de que existía lo que denominó un *inconsciente colectivo* común, desarrollando la teoría

⁷³⁴ *Ibíd.*

⁷³⁵ Beccaria, *Mientras no digas te quiero*, 85,86.

⁷³⁶ *Vid.* Apartado.2.2. *Freud el psicoanálisis del autor y del personaje*, 154-165.

de los *arquetipos*. Ambos consideraron los mecanismos del sueño muy parecidos a la narración mitológica⁷³⁷.

En nuestra opinión la novela de Beccaria representa también un viaje interior de las protagonistas, que quieren volver a construir su propia identidad. A lo largo de la narración asistimos a la *deconstrucción* y a la *reconstrucción* de las identidades de estas mujeres.

Al preguntar a la autora el porqué de esta elección, nos dio la siguiente contestación:

Lo que hicieron los griegos y luego los romanos, que pertenecen a nuestro origen, es construir arquetipos; arquetipos que realmente se correspondían con las emociones, pasiones y preocupaciones del ser humano. Entonces lo que hicieron es encarnar en cada personaje mitológico una faceta del ser humano. Lo que pasa es que cada diosa representa una faceta del ser humano que es absolutamente necesaria para tener una vida plena. Por ejemplo, en el caso de la mujer de Zeus, Hera, diosa del matrimonio, representa la necesidad humana de encontrar a tu media naranja, encontrar a alguien con quien compartir la vida, encontrar a tu compañero, encontrar a alguien que te entienda.

Porque al final ¿Qué es lo que buscamos en serio? El ser humano es social, y al ser social está buscando a los demás. Hay una cita que es mi cita favorita, de Lacan, que decía que “toda revelación esencial del ser humano pasa necesariamente por el desfiladero de la palabra” ¿Qué significa eso? Que tú, solo en casa ante el espejo, tú solo en casa dándole vueltas a pocas conclusiones más que las que sabes ya, no te llevan a ningún lado. Sin embargo, el *desfiladero de la palabra* es el diálogo, y del diálogo es de donde surge la revelación. En el encuentro con el *otro* surge la magia, y surge la revelación, y surge la vida. [...]

Volviendo a la pregunta, efectivamente los griegos establecieron estos arquetipos del ser humano que han sido objeto de muchos estudios por parte de psicoanalistas y psicólogos a lo largo de la historia [...] Sí, es verdad que se puede tener cierta tendencia, pero lo ideal es tener un poco de todo; tener un poco de cada diosa. [...] Ahora [...] hay más tendencia a la Diana cazadora, a la mujer sola, cazadora y virgen; virgen como símbolo de esta renuncia a querer, a estar con un hombre, si estamos hablando de heterosexualidad⁷³⁸.

⁷³⁷ Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1991).

⁷³⁸ Lucía Russo, Entrevista personal a Lola Beccaria, 27/07/2018. Madrid. [Material inédito].

Es interesante destacar que el discurso narrativo de Beccaria es más amplio de lo que parece inicialmente. Partiendo de la historia de estas mujeres la autora usa a veces una sutil ironía o sugiere una reflexión sobre otros aspectos importantes que provocan malestar en el ser humano. Esto sucede por ejemplo con la necesidad y la dificultad de amar y ser amado; o con la incapacidad de comunicar las emociones en una sociedad que cada día le da más importancia a la apariencia y la imagen.

Concita De Gregorio recurre también al mito en su libro *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*. Se trata de un libro en el que la protagonista recoge una serie de historias personales de otras mujeres y de crónicas para invitar a reflexionar sobre las razones de por qué en Italia las mujeres de hoy en día están dispuestas a aguantar el maltrato y no se rebelan.

Nos parece interesante destacar algunos datos mencionados por la autora en el prólogo:

Centododici le donne uccise in Italia nel 2006 dal marito, fidanzato, amante: in più di metà dei casi l'assassino era un ex. In Spagna on settanta donne assassinate lo stesso anno si è gridato all'emergenza sociale, si è fatta una legge che punisce gravemente l'uomo che aggredisce la donna: anche la Corte Costituzionale si è adeguata allo spirito del tempo e ha convenuto che la disuguaglianza della persona corrisponde a un'uguaglianza sostanziale. C'è una problema di tutela, di prevenzione e di certezza della pena, di disperazione delle donne. [...] Ma c'è un altro tema questo di cultura diffusa ed è la cultura degli ex. Sono in maggioranza gli ex a perseguitare, ad aggredire. La cultura patriarcale di ieri era fondata sul «giusto diritto» degli uomini a comandare. Il delitto d'onore è scomparso dal nostro codice da pochissimi anni⁷³⁹. L'uomo poteva, volendo: ne aveva il diritto, appunto. Oggi che non lo ha più la violenza è quasi sempre una ritorsione o una vendetta. Una forza che germina della debolezza. E' come se gli uomini - certi uomini, molti –fossero incapaci di affrontare e gestire il rifiuto.⁷⁴⁰

Entre las historias recopiladas quisiéramos destacar la de *Circe*. En una atmósfera acogedora y familiar, De Gregorio cuenta la historia de la hechicera Circe a

⁷³⁹ Il delitto d'onore ed il matrimonio riparatore furono abrogati nel 1981 [Delitos contra el honor]. «Si trattava di un "residuo legislativo" del **Codice Rocco** (anni Venti), in vigore dal Fascismo, e in forte contraddizione con il Nuovo Diritto di famiglia e il divorzio, vigenti da tempo nella legislazione italiana». <https://www.artapartofculture.net/.../5-settembre-del-1981-abrogati-in-italia-delitto-do>. (Acceso el treinta de agosto de 2018).

⁷⁴⁰ Concita De Gregorio, *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*, (Torino: Einaudi, 2017).

sus hijos utilizando un léxico que corresponde al canon de los cuentos de los niños de la tradición oral: «Una maga orribile e cattiva. Una maga orribile e cattiva. Una maga orribile e cattiva “La leggiamo ancora bambini? Di nuovo, ancora la stessa?”. Sì, dai mamma la stessa»⁷⁴¹.

La autora describe las ilusiones vividas por parte de sus hijos durante la apasionante historia de esta bruja guapísima e inteligente que transformaba a los hombres que iban a visitarla en cerdos, y de cómo el dios Hermes ayudó a Odiseo para que no fuera víctima de su magia de la bruja y para que pudieran vivir ambos felices juntos.

Al final de la narración, los niños preguntan a la madre por las razones que empujaron a Odiseo a abandonar a Circe, si es que estaban tan felices juntos, y la autora contesta:

Forse perché era troppo bello star lì e quando una cosa è così bella uno ha paura che finisca allora la fa finire lui per primo [...] Però poi qualcun altro arriverà di certo con una nave a farle compagnia, state sicuri. E se si comporterà bene con lei, se ne avrà cura, come ha detto Erme, lei non gli farà nessuna magia e vivranno insieme nella casetta.⁷⁴²

De Gregorio comenta que entre las historias del libro infantil *Ulisse: il mare color del vino* de Giovanni Nucci basado en la *Odissea*, la que sus hijos y ella prefieren es la de *Circe*, por el hechizo del amor, pero también por la desesperación provocada por el desamor. «Era sola, se ne andavano tutti. Si mise a fare magie. La forza distruttiva (orribile e cattiva) che si esercita tranquilla quando il disamore ti assedia [...]»⁷⁴³.

También en esta ocasión el mito nos ayuda a entender la actualidad y De Gregorio nos pone en evidencia una faceta inédita. La autora *deconstruye* la imagen de la diosa guapísima, peligrosa, hechizadora y seductora, capaz de transformar los hombres en animales para presentarnos un nuevo modelo femenino: el de la mujer que

⁷⁴¹ *Ibid.*, 47.

⁷⁴² *Ibid.*, 52.

⁷⁴³ *Ibid.*, 53.

quiere que los hombres se interesen en ella a pesar de su aspecto exterior, que la cuiden, que se porten bien con ella, que se enamoren y que sobre todo no la abandonen.

3.5. *¿Amantes o enemigos? La mujer y la relación de pareja*

El título de este apartado se apoya en la recopilación de cuentos escritos por Rosa Montero titulada *Amantes y enemigos* (1998).

Aunque la autora prefiere escribir novelas, tal como ha declarado ella misma en el prólogo de este libro, se dio cuenta de que todos los relatos que había escrito trataban sobre el mismo tema: las *parejas*. Así, en este recorrido nos ofrece una perspectiva de distintos tipos de parejas; desde las más convencionales a las más extrañas; desde las ilusiones iniciales a la rutina agotadora. A pesar de ello, «todas las historias hablan de la necesidad del otro. Esto es, hablan de amor y desamor, de obsesión y venganza, de pasión o rutina entre hombres y mujeres, hombres y hombres, padres e hijos, humanos y monstruos»⁷⁴⁴.

Resultan interesantes los comentarios de la autora en una entrevista con Javier Escudero:

Este libro de cuentos recoge todo tipo de parejas y aunque está basado, sobre todo, en parejas sentimentales, no todas son así. El ámbito de las parejas es un lugar en el que siempre está muy cercano el daño y en el que hay muchos equívocos; buscas al otro para mirarte en él y construirte cómo eres y el otro entonces te da una imagen de ti que no es la que buscas. Siempre en la pareja se dan los mayores daños y los mayores beneficios también. A pesar de todo, yo todavía soy una partidaria de la pareja--ahora vivo en pareja--, pero es verdad que es un lugar tremendamente equívoco en donde se producen grandes daños; la gente se hace mucho daño en la convivencia. Todas las frustraciones exteriores se vierten muchas veces en la pareja. Por desgracia, es inevitable ser amante y ser enemigo, pero somos así⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ Montero, *Amantes y enemigos*, 10.

⁷⁴⁵ Javier Escudero y Julio González, «Rosa Montero ante la creación literaria: escribir es vivir, encuentro con la escritora ante The Pennsylvania State University», (1999), https://www.rosamontero.es/.../Entrevista_Javier_Escudero.pdf. (Acceso el dos de septiembre de 2018).

El tema de las parejas y del erotismo, tal como ha resaltado Escudero, es uno de los aspectos que más interesan a la autora. Desde sus primeras novelas (como *Crónica del desamor*) hasta su último trabajo (*La carne*, en el que la falta de amor es vivida en una forma aún más intensa y dramática por parte de la protagonista), la autora explora la dificultad del ser humano para encontrar una pareja ideal que le pueda asegurar una estabilidad emocional.

Tal como Escudero ha analizado, en *Crónicas del desamor* y *La función Delta* Montero resalta la importancia que la relación amorosa tiene para sus protagonistas. Pero ¿cuál es la razón de este interés hacia el amor por parte de la autora? Según Escudero, el asunto del amor se vuelve en un tema importante a consecuencia de la desilusión de los personajes hacia el compromiso político. El encuentro erótico por tanto se convierte en el único medio a través del cual «se puede lograr una cierta transcendencia»⁷⁴⁶. Pero el encuentro erótico, la mayoría de las veces, se convierte en algo efímero. Durante los momentos felices falta además el presagio de la desilusión amorosa.

Si nos centramos en Ana, la protagonista, vemos que representa al individuo que quiere lograr su plenitud a través de su compañero ideal. Por esta razón mantiene relaciones sexuales con tres hombres diferentes, entre ellos Soto Amón, su jefe. Estos encuentros, impulsados por la necesidad de amor, provocan en cambio frustración y vacío en la protagonista.

La búsqueda de Ana se convierte peligrosamente en algo obsesivo que le empuja a alejarse de otros objetivos, como las causas comprometidas. Por su parte, a través del personaje de Soto, Montero evidencia los aspectos negativos que se esconden detrás de la atractiva imagen de los que eran los nuevos dirigentes del país en los años ochenta, y de cómo los cánones tradicionales todavía tenían un gran peso en la conducta de la mujer de este periodo a pesar de los cambios sociales alcanzados.

De todos estos meses de fiebre solo lamenta el derroche de imaginación y de ternuras, y de toda esta noche rota en desencuentros sólo le duele que fuera el propio Soto Amón quien se quitara la corbata en un automático, bien ensayado, autosuficiente gesto. Un gesto cruel y poderoso que, quién sabe,

⁷⁴⁶ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 32.

recapacita ella con ácida sonrisa, puede ser un buen comienzo para este libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, crónica del desamor cotidiano, rubricada por la mediocridad de ese nudo de seda deshecho por la rutina y el tedio⁷⁴⁷.

En su segunda novela, *La función Delta*, Montero volvió a hablar del tema del amor dándole aún más importancia que en la novela anterior. En este caso la historia partía de 2010 durante la vejez de la protagonista, Lucía, para volver a su juventud. El amor, asunto principal, es considerado como el único amparo de la protagonista, quien prefiere vivir desde lejos el compromiso político y la religión.

A través de su voz, Montero plantea la cuestión de si el amor es algo imaginario. Para escapar de la soledad y del vacío los personajes de esta novela intentan mantener relaciones a toda costa, viviendo situaciones que rozan el absurdo. Son interesantes las reflexiones entre Lucía, vieja y enferma, y Ricardo, quienes en el hospital discurren sobre la diferencia entre el *amor pasión* y el *amor cómplice*. Los dos tipos de amor tienen el poder de engañar a la muerte, dicen. El *amor pasión* nos hace sentir inmortales en el momento en que nos fusionamos con la persona querida. Por su parte, el *amor cómplice*, a través del apoyo del otro, nos permite vencer a la muerte. Esta distinción constituye una primera herramienta para vencer el paso del tiempo e intuir la trascendencia y la inmortalidad⁷⁴⁸.

A tal propósito nos parece interesante destacar un fragmento de entrevista en la que la autora que habló sobre por qué las relaciones interpersonales son tan importantes para ella:

Efectivamente, las relaciones interpersonales son fundamentales en la vida moderna en donde queda tan poco de las grandes construcciones. En la Edad Media, por ejemplo, el mundo era menos individualista; había un concepto de la vida más colectivo. La gente al ser menos individualista tenía un sentido menos desesperado de su soledad y de su propia muerte, además de tener una relación fundamental con Dios. Hoy vivimos un mundo extremadamente individualista en donde estamos encerrados dentro de nuestro propio ser y eso ha potenciado la necesidad de comunicación con los otros. Para el ser humano de hoy es un problema fundamental el cómo se relaciona con el otro porque el ser humano es un animal social que necesita

⁷⁴⁷ Montero, *Crónica del desamor*, 255, 256.

⁷⁴⁸ Escudero Rodríguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 31-34.

resolver el grave conflicto entre la individualidad, la colectividad y la necesidad del otro. Entonces, en definitiva, se puede analizar la historia como relaciones humanas: las relaciones sentimentales o las relaciones de poder⁷⁴⁹.

La importancia de amar y ser amado, y de mantener una relación de pareja es también el tema de la novela *La carne*, cuya protagonista se enamora de hombres que inevitablemente conducen al fracaso las relaciones, provocando en ella una serie de miedos, manías, hipocondrías y la obsesión de morir sin haber conocido el *amor verdadero*:

Sí, tenía tanto para dar, el caudal de su cariño remansado, y los delicados pliegues de su sensibilidad, y su enorme necesidad de afecto, que era una bola de fuego que ardía en su pecho, consumiendo todo el oxígeno de su vida y amenazando con asfixiarla. Moriría sin haber conocido el amor⁷⁵⁰.

En esta novela Montero nos presenta de nuevo su visión del *amor pasión* y del *amor cómplice* a través de una óptica aún más compleja, la de una mujer madura del siglo XXI (Soledad), cuya falta de amor y la imposibilidad de tener pareja le lleva a reflexionar de forma casi obsesiva sobre el paso del tiempo y la muerte:

Soledad nunca había vivido con nadie. Cuando quiso no pudo y luego no quiso. Había tenido sí, muchos amantes. Mejor lejos. Mejor controlados. Que la pasión ardiera con un cortafuegos alrededor. Ella era de enamoramiento fácil. Más bien instantáneo. Incluso fulminante. Necesitaba estar enamorada. Amaba el amor, como decía San Agustín. Era una adicta a la pasión y, como buena adicta, sin eso no le interesaba vivir⁷⁵¹.

Su recurso a un *escort* se orienta a provocar celos en Mario, con quien había mantenido una relación clandestina porque él estaba casado, lo cual le lleva a mantener una curiosa relación con Adam, el joven *gigoló* de treinta y dos años. A través de una sutil ironía propia de la autora, se aborda el tema de actualidad de la prostitución masculina.

En nuestra opinión, a través de los distintos personajes de esta novela (Soledad, Dolores, Ana o la madre de la misma Soledad), Montero plantea una reflexión sobre la

⁷⁴⁹ Escudero Javier y González Julio, «Rosa Montero ante la creación literaria: escribir es vivir, encuentro con la escritora ante The Pennsylvania State University», 6.

⁷⁵⁰ Montero, *Crónica del desamor*, 255-256.

⁷⁵¹ Montero, *La carne*, 29.

situación de la vivencia en pareja, la cual en el siglo XXI se ha vuelto aún más difícil. Todas estas mujeres están solas por distintas razones, y no viven la plenitud de la relación de pareja. En el brillante final, Montero sugiere una lectura esperanzadora de la búsqueda del otro y del amor, planteando la superación de prejuicios sociales tales como la diferencia de edad:

Puede que el lector opine que Soledad debería resignarse, que tendría que madurar e intentar aceptar su edad, como lo hacemos casi todos; y debo reconocer que, en un primer momento, ella misma pensó que esa actitud sería la más sensata. Pero luego se quedó mirando los anchos hombros del corredor, las nalgas musculosas tensándose rítmicamente ante sus ojos. Ah, ese esplendor de la carne. Lo menos debía de tener cuarenta y siete o cuarenta y ocho años, se dijo Soledad; eso era mejor que treinta y dos. Sintió que algo se removía dentro de ella, algo niño y fiero. Era el obcecado empuje de la vida, la loca y patética esperanza levantando de nuevo la cabeza. El cansancio se le había esfumado por completo. Apretó un poco el paso para no perderlo⁷⁵².

El tema del amor pasional en las relaciones de parejas es también objeto de la obra de Almudena Grandes, quien exploró este asunto ya desde su primera novela *Las edades de Lulú*. En ella se enfocó al tema de la sensualidad femenina con relación al amor, razón por la que se ha considerado que pertenece al género erótico.

Según nuestra manera de ver, el tema de la relación de pareja en esta obra está subordinado a la sexualidad vivida por la protagonista, Lulú, quien está a la búsqueda de su propia identidad. Lulú siente atracción sexual hacia Pablo, un amigo de familia con el que tendrá una relación con solo catorce años, mientras él tenía veintisiete. Los dos volverán a verse pasados unos cuantos años para casarse, tener una hija y luego separarse. El lenguaje utilizado por la protagonista para hablar de sus deseos y fantasías sexuales es intenso, más parecido al lenguaje masculino que al femenino. Por ello su madre la corrige en un par de ocasiones utilizando otro tipo de léxico, más adecuado a lo que puede esperarse de una mujer⁷⁵³.

Lulú es un personaje interesante que se aleja de los prototipos de la mujer de la época, tanto físicamente como por la forma libre y explícita de hablar de su sexualidad:

⁷⁵² Montero, *La carne*, 234.

⁷⁵³ Raja Soutullo Melina y Rabelo Câmara, «Las edades de Lulú: un análisis del erotismo en lenguaje femenino», *Entrepalavras*, 5, Fortaleza - año 5, n. esp., (2015), 88-104.

«soy una criatura de extraños pudores [...], el pudor convencional, no lo he tenido nunca»⁷⁵⁴.

Podemos considerar *la trasgresión* como uno de los elementos sobre el que se basa la relación de pareja vivida entre Lulú y Pablo. Esta relación, que inicialmente recuerda levemente a la paterno-filial debido a la considerable diferencia de edad, se transforma en algo que rompe los tabúes que pertenecen a la sexualidad humana.

El tema de la relación de parejas es también uno de los asuntos objeto de su segunda novela *Te llamaré Viernes*. Esta vez el protagonista es un hombre (Benito) físicamente poco atractivo que perdió a su madre cuando era niño. Esto explicaría sus dificultades para mantener una relación estable con las mujeres. El miedo a la soledad y la búsqueda del *otro* empujan a Benito a encontrar a Manuela; una mujer *fea* que representa su imagen especular pero que posee el don de la palabra y de contar historias que para el protagonista representa algo mágico y que le completa. En un Madrid sin colores que se puede comparar a una isla desierta, el *otro* (en este caso Manuela) representa la salvación. Aunque Manuela le ayuda a través de la palabra a recuperar su pasado Benito tiene miedo de vivir los beneficios de la vida en pareja y siente una ansiedad que le lleva a querer alejarse de esa mujer: «no quiero que te comportes como si me amaras, no quiero que me ames, detesto la espontaneidad, es peligrosa»⁷⁵⁵.

Según nuestra manera de ver, Grandes quiere representar en esta novela el miedo del hombre contemporáneo a vivir las emociones. Por su parte, la fealdad de Manuela en el contexto de una sociedad en la que predomina la imagen, manifiesta la fortaleza de aquella mujer que a pesar de todas las dificultades vitales, no tiene miedo en vivir libremente sus pasiones. Su visión desencantada de la vida se compensa con la salvación que encuentra en la palabra y su capacidad para construir su propia identidad y la de Benito.

La preocupación por la imagen física para vivir satisfactoriamente una relación de pareja y construir la propia identidad es un tema que aparece igualmente en la obra

⁷⁵⁴ Grandes, *Las edades de Lulú*, 150.

⁷⁵⁵ Grandes, *Te llamaré Viernes*, 254.

Malena es un nombre de tango, así como en el cuento *Malena, una vida hervida* que pertenece a la recopilación *Modelos de mujeres*.

En *Malena es un nombre de Tango*, la protagonista manifiesta mucha inseguridad por su imagen física primero y luego por su tipo de carácter. Su medida de comparación es su hermana melliza Reina, de aspecto opuesto al suyo: delgado, gentil y débil, y por ello próximo al canon tradicional de la mujer. Ello impone en la protagonista mucha inseguridad también a la hora de vivir el sexo y la relación de pareja. A través de la relación con Fernando, Malena empieza a aceptarse físicamente primero, y después su personalidad.

La relación entre la aceptación de la propia imagen y la relación de pareja es aún más intensa y conflictiva en *Malena, una vida hervida*. Si bien la relación con el personaje de la novela anterior es evidente ya desde el nombre seleccionado para la protagonista, además ambas viven dramáticamente la relación con la comida: en la primera obra la protagonista padece bulimia, y en la segunda padece anorexia, un trastorno aún más dramático que ha servido de motivo central a Celia María Gil De Sousa en su análisis de esta obra⁷⁵⁶.

Así, Malena en su juventud empieza un régimen muy duro para ser aceptada por su deseado Andrés. Ello le lleva en un primer momento a sufrir anorexia y posteriormente, a los cuarenta y seis años, al deseo de suicidarse. Tal como ha señalado Pacheco Oropeza, «es la mirada del amante la que determina la imagen del amado. Pero por ser gorda no es objeto de deseo por parte de él. Cuando Andrés desaparece de su vida, ella decide prepararse para su regreso»⁷⁵⁷.

Después de que Malena enviudara, Andrés volvió a ser parte de su vida. El regreso de Andrés, que con el paso del tiempo había engordado y estaba afeado y medio calvo, provoca en Malena una fuerte decepción que le empuja a pensar en el suicidio.

⁷⁵⁶ Celia María Gil De Sousa, *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y guerra civil*. [Tesis Doctoral INÉDITA]. (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018), 121-123.

⁷⁵⁷ Bettina Pacheco Oropeza, «El cuento de la década de los noventa», *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (Madrid: UNED 2000, 2001), 190.

La protagonista toma conciencia de la inutilidad de sus sacrificios y llega a la conclusión de que Andrés había sido su *enemigo* más que ser su amante, en tanto había sido la causa principal de sus trastornos y había provocado en ella el malestar de vivir que le había acompañado hasta su madurez: «A los quince años empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida... Y todo por amor, que ya es triste lo imbéciles que podemos llegar a ser las mujeres»⁷⁵⁸.

Una debilidad parecida es la que manifiesta Italia hacia Timoteo, los protagonistas del libro de Margaret Mazzantini *Non ti muovere*⁷⁵⁹.

Italia, mujer de origen albanés, pobre, sola y desamparada, ve nacer su amor hacia Timoteo, un médico casado, débil y machista que la había violado bajo los efectos del vodka en un caluroso día de verano, y que después había intentado justificar la atrocidad cometida argumentando que se encontraba en un momento de vacío personal. Este amor lleva a Italia inevitablemente hacia la muerte y a Timoteo hacia la desesperación. La periferia degradada de Roma es el marco en el que se desarrolla la desesperación que rodea a los personajes:

La incontrai in un bar. Uno di quei bar di periferia con il caffè cattivo, come l'odore che arrivava dalla porta del cesso socchiusa alla spalle di un vecchio calcio balilla con i giocatori decapitati dalla furia degli avventori. Si soffocava dal caldo. [...] Entrai nel bar sudato e di pessimo umore⁷⁶⁰.

La historia es narrada por Timoteo a través del recuerdo y durante una situación dramática: el coma de su hija Ángela a raíz de un accidente de moto. Una vez que empieza un flujo de recuerdos, el que el protagonista no logra olvidar a Italia; la mujer de la que se enamoró y de quien fue verdugo.

Este amor surgió de una pasión insana que provocó en ambos personajes sentidos contrastantes: dolor y desesperación en la mujer, y placer y arrepentimiento en Timoteo. Timoteo no logra olvidar a Italia, quien provocaba en él una fuerte atracción y

⁷⁵⁸ Almudena Grandes, «Malena una vida hervida», *Modelos de mujer*, (Barcelona: Tusquets Editores, 1996), 77, citado en Gil De Sousa, *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y guerra civil*, 121.

⁷⁵⁹ Homónima película del cineasta Sergio Castellitto (2004).

⁷⁶⁰ Margaret Mazzantini, *Non ti muovere* (Milano: Mondadori, 2001), 24.

le parecía una mujer más auténtica y fuerte que su mujer (Elsa), fría y destacada: «Non era bella e nemmeno troppo giovane. I capelli decolorati malamente incorniciavano un viso magro ma robusto di ossa, al centro del quale brillavano due occhi rattristati dal trucco troppo marcato»⁷⁶¹.

La tristeza y la casi fealdad es una de las primeras características que se evidencian de Italia, mujer capaz de perdonar a su agresor arrepentido para no sentirse sola y para satisfacer su necesidad de amar. Este personaje femenino empieza a vivir una relación pasional con Timoteo, quien parece estar enamorado de ella, hasta que descubre que tanto su mujer como ella misma se han quedado embarazadas. Esto provocará en Italia una segunda gran decepción que le empuja a abortar con la ayuda de algunas gitanas, y que le lleva a la muerte por vasectomía.

La mattina in cui ho abortito, sono venuta sotto casa tua. Sei uscito dal portone. Ma non mi sono avvicinata perché c'era tua moglie. Siete andati verso la macchina, tu le hai aperto lo sportello, l'hai urtata leggermente. Lei si è portata le mani sulla pancia, in basso... Allora ho capito. Perché la mia vita è stata tutta così, piena di piccoli segni che mi vengono a cercare⁷⁶².

La historia de Mazzantini es una historia que se remite a acontecimientos actuales en Italia: mujeres enamoradas de profesionales casados que aguantan situaciones que les llevan a una falta de autoestima, trastornos psicológicos y a veces a epílogos muchos más trágicos. Por otro lado, están aquellas mujeres que aguantan la traición de su marido sin rebelarse por miedo a perder una presunta estabilidad familiar y social, o a ser víctimas de violencia.

El lenguaje abordado por la autora es asequible y relacionado con el habla cotidiana, quizás para involucrar al lector en los acontecimientos narrados que remiten al vacío de muchas relaciones actuales. La vida de Timoteo es sucia y vacía al igual que la relación que vive con su mujer y su amante. Otro tema de actualidad sobre las relaciones es que el hecho de que tener un hijo, para muchas parejas, representa la única forma de permanecer unidos.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 25.

⁷⁶² *Ibid.*, 230, 231.

Como comenta el crítico literario, Giulio Ferroni, se trata de una novela en la que predomina casi un sentido de obstinación en enfrentar al lector entre buenos sentimientos y crueldad. La estructura centrada en las secuencias de los recuerdos parece hecha de propósito para llevar el libro al cine. De hecho, las imágenes de la película confieren a la narración un rasgo más real⁷⁶³.

El tema de la obsesión de la traición conyugal y el miedo al consecuente abandono ha sido abordado también por Cristina Fernández Cubas en el cuento *Con Agatha en Estambul*⁷⁶⁴. Entre realidad y fantasía, la narración en primera persona de la protagonista nos muestra a una mujer que acaba de cumplir cuarenta años y que junto a su marido Julio decide ir de turismo a Estambul en Navidades. La diégesis empieza con la ilusión por parte de la protagonista al planear este viaje para complacer a su marido. No faltan elementos concretos relativos a su planificación: la agencia de viaje, la ciudad de Barcelona, el aeropuerto de Yesilkoy y lugares exóticos tales como la Mezquita azul y la Basílica de Santa Sofía. Se trata de referencias mínimas que procuran mantener el lector anclado a un contexto real para luego proyectarlo en la realidad interior del personaje.

El viaje empieza con la niebla que rodea a la voz narradora, al aeropuerto y a los demás viajeros, generando una atmósfera irreal. La niebla parece casi un aviso por parte de la autora de la *deconstrucción* de la identidad de la protagonista; de la metamorfosis de esa voz narradora que pone en duda la existencia de la ciudad y la propia: «¿Existía Estambul?» «¿Estaba yo realmente allí?» y también «Un Estambul de interiores, iluminados, llenos de vida, en un escenario de sombras»⁷⁶⁵. A propósito de estas imágenes deshechas por las sombras que empujan a dudar de la identidad propia y de las cosas, es interesante destacar el ensayo de Astrid A. Billat, quien compara la protagonista del cuento de Fernández Cubas con el de Augusto Pérez del *Niebla* de Unamuno⁷⁶⁶.

⁷⁶³ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Roma, Bari: La Terza, 2010), 27.

⁷⁶⁴ Fernández Cubas, «Con Agatha en Estambul», *Todos los cuentos*, 269-299.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 289.

⁷⁶⁶ Antoinette Billat Astrid, *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas posfranquistas* (New York: Peter Lang, 2004), 45-60.

Astrid Billat ha destacado la debilidad de la protagonista, de la que sabemos muy poco. Se trata de una mujer que nunca revelará su nombre pero que sabemos que está casada, en crisis con su pareja, que toma pastillas (presumiblemente ansiolíticos), y que durante el viaje experimenta una hinchazón del pie derecho que le provoca una falta de movilidad durante algunos días.

La fragilidad de la protagonista está remarcada por su identificación con el fantasma de la novelista inglesa Agatha Christie —que según las leyendas populares se encuentra en el hotel estambulí Pera Palas— y por sus miedos sobre la relación entre su marido y otra mujer (Flora). Ambos convergen cuando la protagonista voz narradora cuenta a Julio y Flora durante una la causa de la desaparición de Agatha Christie, que no era debida a trastornos mentales sino al deseo de llamar la atención de su marido, que no le prestaba la atención adecuada.

La protagonista cumple, según Robert C. Spires, los requisitos del personaje posmoderno: un personaje en continua evolución y al que no le corresponden rasgos definidos⁷⁶⁷. El fantasma de Agatha Christie podría ser el desdoblamiento de la protagonista, que lleva a poner en discusión en un momento dado su propia identidad: «Esa voz que surgía de dentro, que era yo y no era yo». A través del doble se *deconstruye* y se *construye* no solo la identidad de la protagonista, sino también la vida conyugal y a la *construcción* de la presunta infidelidad de Julio.

Por su parte, Julio es un personaje machista, que presenta a los demás a «su mujer» como si de una propiedad que no tiene nombre se tratara, y disfrutando parte de su tiempo con la recién conocida mientras la protagonista está enferma.

Su malestar respecto a la sospechosa actitud de su mujer se manifiesta con estas palabras:

El resto te lo has pasado dopada, con esas tremendas pastillas rojas y con cara de imbécil. Moviéndote por la ciudad seguida de una corte de los milagros, empeñada en chapurrar un idioma que desconoces, en usar un perfume pestilente. Y encima, lo que faltaba, un ataque de celos⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷ Robert C. Spires, «Posmodernism Parologism: El Ángulo del horror by Cristina Fernández Cubas» en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 7 (2), (1995), 233–245.

⁷⁶⁸ *Ibíd.* 292.

Los sentidos de culpabilidad que acompañan a la voz narradora desaparecen con su salida de Estambul de vuelta hacia Barcelona, justo al desaparecer la niebla: «Mi ventanilla estaba situada a la izquierda. Vi cómo las brumas se disipaban y de pronto surgió el sol. Fue un espectáculo prodigioso que, sin embargo, no duró más que algunos segundos»⁷⁶⁹.

El viaje a la misteriosa ciudad de Estambul y el particular *stream of consciousness* de la voz narradora concluyen con la toma de conciencia por parte de la protagonista de que no había sido ella la responsable de la traición, y la consecuente ruptura del matrimonio con Julio.

La metamorfosis de la identidad de la autora está marcada así por tres hechos: la vuelta a Barcelona sola, la disipación de la niebla y la sustitución de las “pastillas rojas” por el perfume *Egöiste* de Chanel. El hecho de remplazar el medicamento por una esencia masculina sugiere sin duda una nueva actitud de la protagonista que rompe con las características psicológicas y la actitud atribuida tradicionalmente a la mujer, es decir: inestabilidad emocional, fragilidad y dependencia. El nombre de la esencia es usado además para resaltar la adquisición de rasgos que antes eran considerados exclusivamente masculinos: la independencia, la libertad y el individualismo.

Por su parte, en la obra de Lola Beccaria está presente también la ruptura del canon tradicional femenino en relación a la construcción de la identidad del yo y el análisis de los sentimientos amorosos y de la sensualidad. De hecho, Joaquín Arnáiz ha resaltado que «en la narrativa de la autora se indaga en un tema crucial de la posmodernidad, o sea: la construcción del yo femenino entre el deseo más obsceno y el ideal más lírico»⁷⁷⁰.

Si consideramos *Una mujer desnuda* (2004), en esta obra la autora explora el tema de la sensualidad de la protagonista (Martina). La obra parte de sus recuerdos infantiles y llega a alcanzar el amor soñado a través del recuerdo de una sexualidad considerada promiscua por la sociedad.

⁷⁶⁹ *Ibíd.*, 295

⁷⁷⁰ Joaquín Arnáiz, «Invenciones del amor electrónico. Lola Beccaria indaga en *El arte de Perder* la construcción del yo femenino», *La Razón*, dieciséis de abril de 2009, 70.

La necesidad de afecto y el poder de la palabra son temas que se hacen aún más evidentes en *La Luna en Jorge* (2001), *El arte de perder* (2009) y *Mientras no digas te quiero* (2014). Todas estas novelas tienen como hilo conductor la dificultad de vivir plenamente la afectividad.

José A. Muñoz ha resaltado, en la obra de Beccaria, la importancia del amor para salir de la neurosis en el mundo actual, dominado por la incomunicabilidad, el rechazo, el deseo físico y «la búsqueda de la identidad a través de la psicología práctica»⁷⁷¹.

En *El arte de perder* la autora aborda el actual asunto de las relaciones de pareja en Internet. Los protagonistas, Sara y Enzo, se conocen en un chat y mantienen a través de él una relación de pasión, amor y odio. En una entrevista de Muñoz con la autora, ésta resaltó que aunque la práctica de conocerse por estos medios digitales es muy actual, remite inevitablemente al género epistolar y por lo tanto a la importancia de la palabra. La autora también incide en el hecho de que las relaciones que empiezan a través de Internet esconden peligros como el engaño, la distancia.

Internet ha modificado, de alguna forma, las relaciones, pues ha invertido su proceso natural. Normalmente la forma de conocer a alguien es en vivo y en directo. De ese modo la persona te entra por la vista, el oído, e incluso el tacto: besos, apretón de manos, etc. En internet, sin embargo, la primera impresión la define una forma de escribir, un estilo narrativo, una forma de presentar la información... y, como mucho, una foto acompañando a un perfil con algunos datos biográficos o curriculares. Lo que en la web te seduce en primera instancia es ese estilo narrativo, no la persona en sí, en su conjunto. Luego, al cabo de cierto tiempo, puedes llegar a verla en vivo, y en ese momento se te pueden caer los palos del sombrero. Porque en realidad el amor, el enamoramiento, ocurre de una forma irracional, por un ser completo; es falso que podamos enamorarnos de un estilo narrativo: ese es un hecho racional⁷⁷².

Así mismo, la autora llega a la conclusión de que Internet ha cambiado las formas de relacionarse de las personas o sea conocemos a alguien a través de fotos e

⁷⁷¹ José A. Muñoz Molina, «Lola Beccaria: “amar es una receta excelente para entrar en la obsesión, pero a cambio te permite salir de la neurosis”», *Revista de Letras*, ocho de septiembre de 2009, revistadeletras.net/lola-beccaria-amar-es-una-receta-excelente-pa. (Acceso el cinco de septiembre de 2018).

⁷⁷² *Ibíd.*, (2009).

informaciones que nos hace prevenir y que pueden ser falsas, a partir de allí empieza el intercambio de chats que puede llegar a una amistad o algo mucho más íntimo. Durante este proceso ambos individuos se crean una imagen del otro sin haberse encontrado personalmente.

Los dos protagonistas de *El arte de perder* representan a una mujer apasionada que quiere conocer a su interlocutor y vivir una relación emocional intensa y plena con él (Sara), y un hombre que a través de sus mensajes cortos y fríos y de sus silencios, aparentemente reprime su dimensión emocional e intenta marcar distancias (Enzo). El misterio es parte integrante de la novela, confiriéndole los rasgos típicos de la novela negra. Aunque Enzo rehúye a Sara, pero no representa el tópico del canalla al igual que Sara tampoco representa el papel tradicional de víctima. Enzo es un personaje ambiguo y misterioso, que esconde una dualidad. En realidad, representa el «*single* posmoderno, caído en la trampa de un individualismo enfermizo»⁷⁷³.

Según ha explicado la propia Beccaria, el modelo que está detrás de este personaje es el que apuesta por la *soltería* justificándola por el deseo de libertad y el narcisismo. Ello, no obstante, lleva al individuo a la soledad y a una profunda «esterilidad emocional» que, según afirma esta autora, está creando una sociedad en su mayoría incapaz de vivir pasiones. Esta actitud se dirige igualmente a evitar sufrimientos o frustraciones provocadas por la pérdida de la persona querida o por el desamor. No obstante, la autora comenta:

Para mí, el amor será siempre la mejor adicción que existe. La pasión amorosa es la más espléndida obsesión del ser humano. Ese salirte del yo, de una vez por todas, e ir hacia el tú que representa el amado. Ese tú que te permite construir un nosotros, y darte al otro sin recelo, y amarlo sobre todas las cosas. Poder salirse uno del yo aplastante que vivimos hoy día es una auténtica bendición. Yo lo recomiendo a cualquiera: amar es una receta excelente para entrar en la obsesión, pero a cambio te permite salir de la neurosis⁷⁷⁴.

En sus novelas, Beccaria ha contribuido a *deconstruir* los tópicos de la relación amorosa. Según su manera de ver, no es una verdad absoluta la afirmación de que los

⁷⁷³ *Ibíd.*

⁷⁷⁴ *Ibíd.*

hombres no quieren el compromiso y no son románticos: lo que tiene miedo el hombre es a sufrir. En la fase de seducción manifiesta sus mejores habilidades como «síntoma de un sentimiento muy profundo, que más adelante pisotean para que no los invada por completo».

Temas como la identidad femenina, el amor, las nuevas estrategias para enamorar y enamorarse, la deconstrucción de tópicos y el poder de la palabra son también objeto de su última novela, *Mientras no digas te quiero*. Como ya hemos analizado previamente, la narración, con el fondo de un taller de psicología, cuenta la necesidad de amor de seis mujeres distintas. Beccaria aborda el amor heterosexual y homosexual: son mujeres que se mueven en el entorno urbano de la ciudad de la Madrid pero que podrían vivir en cualquier ciudad del mundo occidental. Pese a la ya analizada importancia de los arquetipos mitológicos, no faltan referencias a las formas contemporáneas de vivir las relaciones sentimentales, y en particular en las dificultades de comunicación (entiéndase en este sentido el título de la novela: *Mientras no digas te quiero*). Es un tópico actual que si no se dice *te quiero* ni se manifiestan las emociones, la relación tenga esperanza de sobrevivir un tiempo un poco más largo. Beccaria rompe este tópico. El personaje de la psicóloga comienza argumentando:

[...] en el pasado el arte de seducir era un asunto que había copado y dominado el sexo masculino, dado el alto porcentaje de libros destinados a la seducción de mujeres frente al desierto panorama de manuales dedicados a ayudar a las féminas en la conquista del corazón de varones⁷⁷⁵.

La autora a través de su protagonista hace referencia a *El arte de amar* de Ovidio, el cual le parecía «un manual para cazadores en cuyas páginas se aconsejaban trucos, técnicas, trampas y señuelos, con el único objetivo de llevarse una mujer a la cama»⁷⁷⁶. La narración incluye también interesantes datos relativos a las únicas ocasiones en las que este tema se había abordado en la historia de la literatura desde una perspectiva femenina, como sucede con la princesa Margarita de Valois, quien dijo que «En el amor es lo mismo que en la guerra: plaza que parlamenta esta medio conquistada», o Stendhal, que en su tratado *De l'amour* demostró un particular respeto y

⁷⁷⁵ Beccaria, *Mientras no digas te quiero*, 44.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, 44.

veneración hacia las mujeres, criticando en cambio la figura de seductores como Don Juan, al cual consideraba un «hedonista aburrido».

Iris llega a la conclusión de que *El arte de amar* de Erich Fromm es el que cumple mejor los requisitos de su taller, en tanto plantea que «el amor es la única respuesta satisfactoria al problema de la existencia humana. Entonces, toda sociedad que excluya relativamente el desarrollo del amor, a la larga parece a causa de su propia contradicción con las necesidades básicas de la naturaleza del hombre»⁷⁷⁷.

Tal como vemos, la novela se centra en las teorías de Margarita de Valois y de Erich Fromm. A tal propósito nos parece muy explicativa la historia de Sonia y Alejandro; un matrimonio que descubre la pasión a través de la comunicación por medio de la palabra escrita. Sonia recupera la relación con su marido, un profesor y biólogo que padece una enfermedad terminal, mediante la estrategia de fingir que es una admiradora suya. Así, le escribe una serie de emails apasionados bajo el apodo de «Ella», y solo al final le revela su verdadera identidad. A través de este intercambio epistolar, Sonia descubre los nobles sentimientos que su marido sigue sintiendo hacia ella, y se vuelve a encender el amor y la pasión entre los dos.

El tema del amor en los tiempos de Internet es también objeto de la novela de Paola Mastrocola *Più lontana della luna* (2007). En esta novela la autora aborda el tema del amor cortés en la época actual. La historia empieza en la década de 1970 y llega hasta a la década de los noventa, y se desarrolla en la periferia de las ciudades de Turín, Stupinigi, Milán y Marina de Carrara (Toscana). La protagonista es Lidia, una chica de quince años que ayuda a su madre a vender verduras en el mercado y que pertenece a una familia obrera (su padre trabaja en la FIAT). La autora empieza la narración describiendo el contexto familiar desde la voz narradora de Lidia:

Non eravamo proprio poveri, poveri: secondo me [...]. Ceto basso. Mio padre faceva l'operaio. Lui diceva operario specializzato, ci metteva orgoglio, non cambiava granché era solo un operaio. Mia madre vendeva frutta e verdura a un banchetto del mercato, si alzava alle quattro e correva ad accaparrarsi la merce migliore ai mercati generali. Qualsiasi parola trovassi per definirla, fruttivendola o verduraia o verduriera, e per quanto

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 46.

orgoglio ci volesse mettere di suo, la sostanza era quella: mia madre era una che vende frutta e verdura al mercato [...]. I miei nonni erano contadini e avevano lavorato la terra a grano y foraggio per le bestie. Quando morirono a mio padre rimase solo una cavalla [...] Dalla cavalla nacque un bellissimo puledrino sauro, con una striscia bianca sul muso. Mio padre lo chiamó Pino perché c'era il carosello del bagnoschiuma Pino Silvestre Vidal, con un cavallo bianco che andava al galoppo tra le onde in riva al mare ⁷⁷⁸.

La protagonista, cansada de esta realidad inculta y del entorno machista que le rodea, anuncia a su familia que quiere ser una trovadora. Lidia había manifestado una pasión hacia el amor cortés desde que en 1968 un representante le vendió a sus padres la enciclopedia UTET:

Era il 30 settembre 1968 Lo so di certo perché é dalla quinta elementare che mi scrivo i fatti su una piccola agenda. Quell'anno la maestra, che stava spiegando lo scoppio della seconda guerra mondiale, a un certo punto disse: noi non possiamo mai sapere quale fatto avrà importanza e quale no. Così nel dubbio io da allora annoto tutto, per paura che mi scappo la cosa importante. Il 1968 fu un anno cruciale, si sa: il movimento hippy il maggio francese, i carri armati russi che invadono Praga. Per me fu l'anno del venditore di enciclopedie⁷⁷⁹.

La enciclopedia representa el rescate social de la generación de los jóvenes italianos de los setenta. Desde aquel momento, Lidia se encierra cada noche en el cuarto de baño para leer y entrar en contacto con el poder de la palabra de la poesía, lo cual le proyecta en un mundo de fantasías y de amor idealizado. La protagonista se enamora de un sueño propuesto en la obra del trovador de la Provenza del siglo XII Bernart de Ventadorn; el amor a distancia, Lidia intenta compartir inútilmente su pasión con sus amigas, quienes en plenos años setenta están ocupadas en las luchas sociales y políticas.

Todo ello, junto a la mediocridad de su entorno familiar empuja a Lidia a escapar de casa para ir a la búsqueda de su ideal de amor perfecto. A partir de este momento vive una serie de aventuras y encuentros amorosos que, no obstante, le parecen demasiado realistas como para acercarse al ideal de la poesía trovadoresca. Cuando encuentra a Micael, un ilusionista franco-alemán, su arrolladora personalidad le hace reflexionar sobre el poder del arte para superar el miedo a la muerte.

⁷⁷⁸ Paola Mastrocola, *Piú lontana dalla luna* (Parma: Ugo Guanda Editore, 2007), 11, 13.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 26.

Según la propia Mastrocola, el hilo conductor de la novela es la importante función de la cultura y la poesía, las cuales alejan al lector de la realidad y le permiten a través de esta distancia mirarla y descubrirla en su complejidad. El estilo narrativo pasa de la crónica de hechos reales de la Italia de los años setenta (las manifestaciones sindicales, la bomba que estalló en la ciudad de Brescia en 1978, etc.) a la introducción de elementos fantásticos (el viaje cortés de Lidia con su caballo Pino).

Algunos años más tarde Mastrocola abordó en su novela *Facebook in the rain* (2012) el tema del amor en tiempos de las redes sociales. La protagonista, Evandra Martella, es una mujer de cuarenta y ocho años que vive con su marido en un pueblo del centro Italia una vida tranquila hasta el momento en que la muerte prematura de éste, le deja sumida en la desesperación y la soledad. Evandra pasa sus días en el cementerio imaginando que habla con su marido hasta que una amiga le sugiere abrir una página de Facebook. A partir de ahí, Evandra se lanza al mundo de las relaciones virtuales y empieza a utilizar Facebook durante los días de lluvia en los que no puede ir al cementerio, lo cual poco a poco se convierte en una dependencia y en una enfermedad. En esta red conoce a muchas personas que con las que decide quedar físicamente porque para ella es importante mirar a las personas a los ojos, ya que entiende que sólo así se conoce algo de verdad.

En esta novela se confunden lo virtual y lo real, y Mastrocola evidencia los aspectos positivos y negativos de las redes sociales: herramienta para mantener contacto con viejos amigos y para conocer gente nueva que esconde peligros y trampas (tal como ocurre con el camionero que intenta seducir y engañar a Evandra, además de provocar dependencias perniciosas que provocan enfermedades). La historia de Evandra evidencia la importancia de las relaciones verdaderas y reales.

La alienación del ser humano respecto a las redes virtuales es explorada también por Rosa Montero en *Instrucciones para salvar el mundo* (2008). En nuestra opinión esta novela está más anclada a la realidad que sus obras previas. Críticos literarios italianos como Romano Luperini han señalado esta tendencia hacia el

denominado *Nuovo Realismo* como un elemento común a los escritores de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, declarando así la muerte del Posmodernismo⁷⁸⁰.

De cómo ya se señaló en su momento, Montero hace en esta novela una referencia explícita al entorno urbano de Madrid, algo que, tal como la artista ha declarado, había evitado en sus obras anteriores, ubicadas en un sitio cualquiera del mundo⁷⁸¹), y a partir de este marco aborda una serie de temas que afectan a la sociedad actual, entre ellos los efectos dañinos del uso indiscriminado de las redes sociales. Según Jennifer Brady, esta obra ofrece un mejor entendimiento de la relación compleja entre el espacio urbano y los seres humanos en el contexto de la España del siglo XXI dominado por el capitalismo y la globalización⁷⁸².

En este libro Montero presenta a dos personajes que se encuentran en sendas crisis personales. Narrada desde la perspectiva de una tercera persona, la novela explora las vidas íntimas de un taxista (Matías Balboa) y un médico (Daniel Ortiz). Se trata de dos hombres de mediana edad que sufren un desequilibrio por razones distintas y en maneras diferentes: Matías ha quedado viudo y Daniel se encuentra en plena crisis matrimonial. Daniel considera a Marina, su mujer, «asesina de la felicidad» y para desconectarse de esa realidad y evitar pensar en el fracaso de su vida de pareja, usa videojuegos. Sea como fuere, ambos padecen soledad y falta de amor.

El verdadero fracaso consistía en fracasar con una mujer al lado que magnificaba tu descalabro con la lupa de su mirada. Pero ¿por qué eran así? ¿Por qué las mujeres siempre les exigían a los hombres que estuvieran a la altura de sus malditos sueños? Daniel no le pedía eso a Marina, por el amor de Dios, en eso por lo menos él era mejor. Puede que fuera un inútil y un perdedor, pero por lo menos él no pedía de ella lo imposible, qué carajo. Él era verdaderamente más generoso y se conformaba con el sobrevivir⁷⁸³.

En estas consideraciones sobre la vida de pareja es interesante que Montero sitúe al hombre como la víctima en vez de a la mujer, lo cual rompe el papel tradicional en la literatura.

⁷⁸⁰ Romano Luperini, *La fine del Posmoderno* (Napoli: Guida Editori, 2005).

⁷⁸¹ Lucía Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito].

⁷⁸² Jennifer Brady, «La reubicación de subjetividades en espacios marginales en *Instrucciones para salvar el mundo*», *Millars: Espai i historia* 40, (1), (2016), 135-154.

⁷⁸³ Rosa Montero, *Instrucciones para salvar el mundo* (Barcelona: Alfaguara, 2008), 24-26.

De Rogatis ha analizado la *revisión de roles* en otra obra de Elena Ferrante: *L'amica geniale*, la cual considera que es constituye precisamente el éxito de esta saga. En ella resalta tres momentos fundamentales. El primero consistiría en proponer el concepto de *genio* (*genialità*) en las relaciones de amistad femenina, deconstruyendo así el tópico de la incapacidad de la mujer de mantener una relación. El segundo sería el presentar dos personajes femeninos ambiguos y muy diferentes entre sí. El tercero sería el haber trazado en sus historias personales y de pareja «una parábola di sopravvivenza e non di vittimismo»⁷⁸⁴. Las relaciones amorosas de las dos protagonistas (Elena y Lila), se viven de hecho no solo en la interioridad y en los contextos familiar y doméstico, tal como acontecía en la literatura de los siglos anteriores, sino también en los espacios públicos, combatiendo la humillación y vergüenza provocadas a veces por el *mal amor* del machismo, la misoginia y la violencia ejercida por parte de los personajes masculinos.

Partiendo de estas consideraciones, nos parece interesante destacar el estudio de De Rogatis sobre la escritura de Elena Ferrante y el *#MeToo*. La ensayista ha señalado que *L'amica geniale* alcanzó el éxito justo en los años en los que explotó el fenómeno *#MeToo* y la cuestión de la violencia de género. En este marco internacional, Ferrante habría propuesto a través de su narrativa una ética femenina sobre la supervivencia como respuesta indirecta al cuestionable intento de algunas posiciones críticas de reducir *#MeToo* a un movimiento victimista. En *L'amica geniale*, las narraciones valientes de Elena y de Lila sobre sus propias vivencias amorosas o sobre las de otros personajes femeninos tienen el poder de *deconstruir* las imágenes patriarcales y machistas. Análogamente, las narraciones de abuso que recogió *#MeToo* convierten a la víctima en superviviente por el simple hecho de contar⁷⁸⁵.

En nuestra opinión esta actitud no es solo de dominio de Elena Ferrante, sino también de las otras autoras objeto de nuestro estudio. En especial si consideramos las escritoras españolas, podemos afirmar que las protagonistas de sus obras se representan en la mayoría de los casos como supervivientes.

⁷⁸⁴ de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 17.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 17-18.

Durante nuestro estudio hemos tenido constancia de que esta actitud por parte de escritoras y escritores españolas/es empieza en la época de la Transición y se va fortaleciendo hasta la época actual. Ejemplo de ello son los personajes femeninos de Rosa Montero, Ana de *Crónicas del desamor*, Lucía de *La hija del caníbal* o Soledad de *La carne*, por citar sólo algunas de las que se han analizado aquí. Todas ellas son mujeres que a través de contar sus propias vivencias personales y de pareja construyen su propia identidad y transforman el rol de víctima en el de superviviente. No obstante, sin duda, Ferrante ha tenido el mérito de haber abordado estos temas por medio de una polifonía de voces en la misma novela, y de haber resaltado la fuerza y el poder que puede tener la amistad femenina.

3.6. *La angustia existencial y la escritura como poder curador*

El paso del tiempo, la soledad, la vejez, el amor y el desamor, la pérdida de la persona querida, el miedo a la muerte y a veces el miedo a la vida, forman parte de las angustias existenciales abordadas por las autoras analizadas en la presente tesis, y constituyen el hilo conductor común de su narrativa.

Tal como se manifiesta a través del estudio de sus obras, el remedio que parece ser más eficaz para contrastarlas es *la escritura*. Esto se manifiesta no solo en declaraciones por parte de las autoras, sino también en el hecho de que una significativa parte de las protagonistas de Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Elena Ferrante o Concita De Gregorio son mujeres que escriben o que desean escribir.

Para abordar este tema tendremos en cuenta las teorías de Stefano Ferrari de las que hemos hablado previamente⁷⁸⁶. Este profesor de Bolonia ha destacado que la escritura aporta mucho al psicoanálisis; el elemento autobiográfico y la impresión subjetiva han marcado al psicoanálisis de hecho desde los orígenes⁷⁸⁷. Ello resulta más evidente en las obras autobiográficas, en las que se confirma un nexo más claro entre psicoanálisis y autobiografía.

Ferrari ha señalado también que, desde un punto de vista teórico, el psicoanálisis ha aportado información relevante sobre la necesidad de escribir del ser humano. En *El poeta y la fantasía* (1907), Freud defendió la idea de que el ser humano a través del cuento y de la imaginación consigue satisfacer los deseos frustrados, generando una realidad más satisfactoria. Ya los estudios de este psiquiatra evidenciaron que se trata de una actitud congénita en el individuo: la literatura, el teatro y las artes podían ayudar al individuo a encontrar una *pluralidad de vidas* con la que contrarrestar la exigencia de vivir una sola vida.

⁷⁸⁶ Vid. Apartado 2.2. *Freud: el psicoanálisis del autor y del personaje*, 154-165.

⁷⁸⁷ Stefano Ferrari, «La scrittura come riparazione», *Pedagogia.it* (2014), www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article. (Acceso el dieciocho de julio de 2017).

Otro aspecto importante evidenciado por Freud, es que «la literatura y las artes en general nacen de una exigencia de defensa, o sea, se escribe para intentar elaborar un dolor, una pérdida dramática, un luto – o sea la pérdida de la persona amada, o más bien la pérdida del propio ser»⁷⁸⁸. Siguiendo a Ferrari, el luto puede considerarse un ‘desinvertir’ toda la libido que se ha quedado en el objeto amado y perdido, que debe volver en la disponibilidad del *Yo*, lo cual es un trabajo muy doloroso que procede gradualmente. Solo en este caso el *yo* puede volver a vivir y a amar.

El trabajo del luto empieza, pero solo cuando la pérdida viene realizada y aceptada. El primer paso es la aceptación. La paradoja del trabajo del luto, para utilizar una expresión de Proust, es que puedes recuperarte del sufrimiento si lo vives totalmente. La fuga, la negación, el olvido son obstáculos en este recorrido. El dolor es funcional en el trabajo del luto. Vehículo de este dolor y al mismo tiempo, instrumento para su superación, es el recuerdo. La persona que está de luto no puede no recordar todo lo que está relacionado con el objeto de la pérdida. Ahora bien, la escritura puede ser un instrumento privilegiado en este recorrido. La memoria, con sus fraccionamientos, sus secuencias e intermitencias (piénsese una vez más en Proust) construye unas orillas, unas restricciones al flujo libre de nuestro dolor. Y la escritura de la memoria dobla y consolida esta función de elaboración y objetivación⁷⁸⁹.

A partir de estas consideraciones Ferrari llega a la conclusión de que existen tres niveles de escritura: el *nivel funcional*, el *nivel de los contenidos*, y el *nivel estilístico-formal*. Juntos explican el poder recuperador del acto de escribir, en el cual nos apoyaremos como herramienta para nuestro análisis de una serie de obras.

Nos gustaría empezar con el cuento de Cristina Fernández Cubas *La nueva vida*, que pertenece a la recopilación *La habitación de Nona* (2015). Quisiéramos comenzar por esta obra no sólo porque la narración trata del paso del tiempo y del duelo debido a la pérdida de la persona amada, sino también porque es una narración muy conmovedora de claros matices autobiográficos, tal como ha declarado la misma autora en más de una entrevista.

⁷⁸⁸ Russo, *El poder curador de la escritura en La carne de Rosa Montero y en Mi sa che fuori è primavera de Concita De Gregorio*, 75.

⁷⁸⁹ Ferrari, «La scrittura come riparazione», 1. [Traducción de la autora].

La historia se desarrolla en el entorno urbano de la ciudad de Madrid, del cual se incluyen referencias concretas al Paseo del Prado, la Gran Vía y la calle de La Flor Baja. El título, *La nueva vida*, parece prometer al lector algo esperanzador, confirmado por la ilusión inicial de la protagonista por cambiar de ciudad y sus ganas de empezar a vivir una nueva etapa de su vida en un Madrid primaveral y acogedor.

Había decidido empezar una nueva vida. Tenía que empezar a vivir una nueva vida. Y el pequeño apartahotel, escogido al azar, apalabrado desde Barcelona a través de una agencia, le pareció nada más llegar, el lugar idóneo para dejar de preguntarse ¿Y cómo?, ¿A partir de qué?, ¿Cuál es la fórmula para iniciar una nueva vida? [...] Algo debía de suceder en Madrid en estos primeros días de primavera, de lo que nadie le supo dar razón. Un congreso, una feria, un simposio de especial envergadura. Ahora, pegada al cristal de la ventana, resguardándose del sol con unas gafas oscuras, contemplaba la animación de la calle como si asistiera a la proyección de una película muda de alto presupuesto. Miles de figurantes, colores abigarrados, acción. [...] Por un momento le pareció que aquel sí era el hotel de toda la vida. Y sintió lo que hacía tiempo había perdido. Ganas de leer, de escribir, de convertir la mesa-tocador adosada a la pared en su mesa de trabajo, de cocinar, llenar la nevera, de ir al teatro, al cine...⁷⁹⁰

A esta ilusión se acompaña el recuerdo y el duelo de la pérdida de la persona querida, provocado en un primer momento por el número de la llave de su apartamento. El número 404 le había gustado desde el principio por distintas razones: la suma de los dos cuatros correspondía al *ocho*, es decir, al infinito, y el número *cero* podría corresponder a la letra *o*, la *o* de oxígeno. Sigue la descripción en tercera persona, a través de la voz narradora, de los estados anímicos de la protagonista en relación al reciente luto:

Y volvió al ocho. A la llave que sostenía aún en la mano. Cuatro más cuatro, ocho. Hacía casi ocho meses que Él ya no estaba aquí. Ocho meses que no habían discurrido de acuerdo con los cálculos normales del tiempo. A ratos le parecían una eternidad, como el ocho tumbado. [...] Así habían sido sus ocho meses. Interminables y vacíos.

A la dolorosa reflexión sobre la pérdida de la persona amada se contrapone el gozo vital de la protagonista, que sale a la calle a mezclarse con la gente del enérgico Madrid y a intentar formar parte de *aquella película* que había visto antes desde su

⁷⁹⁰ Fernández Cubas, *La habitación de Nona*, 64, 65.

ventana. Este proceso representa, en nuestra opinión, el intento de volver a vivir la vida misma.

Sentada en un bar de calle de la Flor Baja, la protagonista mira su agenda y sus planes por los próximos días. Al propósito de «¡Vivir la vida!» se une el recuerdo de una frase de Einstein a la viuda de un amigo, en la que comentaba que para él, como físico, no existía ni pasado ni presente. Esta frase había sido leída muchas veces por la protagonista y le parecía que había sido escrita para ella. Aun así no estaba de acuerdo con las palabras del físico: «Pasado, Presente... ¡Claro que el pasado existía! El único problema estaba precisamente en que era pasado. Aunque a veces se empecinara en disfrazarse de presente»⁷⁹¹. La autora resalta a lo largo de la narración el intento de la protagonista de permanecer anclada a la realidad a través «Voces, risas, frases enteras que a menudo le hacían volverse esperanzada en un cine, en plena calle, o revolverse inquieta al despertar de un sueño».

A partir de ahí, siguiendo el característico estilo de la autora, la realidad se confunde con la imaginación y el sueño, generando una atmósfera confusa. La protagonista ve de repente a su amado entre la gente que la rodeaba y decide seguirlo.

Lo acababa de ver. A Él. El hombre que había abandonado este mundo desde hacía casi ocho meses. El hombre con el que había compartido toda una vida... Vestía una vieja americana color tostado –¡la americana de pana color tostado! – y cruzaba con aire distraído la plaza -calle de la Flor Baja. Lo siguió con cautela. No se engañaba. Por más que la semejanza resultara asombrosa, sabía que sólo podía tratarse de una ilusión. Pero aquella mañana, decidió, no era como las otras [...]. Una mañana singular en la que Él, ahora, tomaba la Gran Vía abajo, y ella como una sombra, repetía sus pasos a una distancia prudencial⁷⁹².

Como advierte David Roas, esta convivencia entre lo posible y lo imposible define a lo fantástico, distinguiéndolo de lo maravilloso y de la ciencia ficción⁷⁹³.

⁷⁹¹ *Ibíd.*, 66.

⁷⁹² *Ibíd.*, 67.

⁷⁹³ David Roas, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, López Pellisa, T. y Ángel Moreno, F. (eds.), (Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008), 93, 116.

Por su interés para este apartado, hacemos aquí un breve inciso relativo al estudio de Roas, quien plantea que para entender la diferencia entre los mundos real e imposible es importante contar con una definición de *realidad*. El problema es que este concepto ha sufrido muchas variaciones y redefiniciones cuenta partir de los aportes de disciplinas como la física, neurobiología, la filosofía, la teoría de la comunicación y la teoría de la literatura. Roas llega a la conclusión de que

lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta⁷⁹⁴.

Las teorías de Roas resultan evidentes cuando Fernández Cubas plantea en su obra interrogantes sobre las ideas de realidad e imaginación.

También nos enfrentamos con el concepto de interactividad que constituye la base del pensamiento kristeviano de *fenotexto* y *genotexto*. Se trata de un texto abierto, una actitud común a todas las autoras objeto de nuestro análisis que constituye un espacio de encuentro de las transformaciones que autor y lector realizan para producir sus respectivos *genotextos*.

Fernández Cubas, en este cuento, comenta la actitud de su protagonista que probablemente era algo ridícula al seguir a escondidas a esa persona que creía su amado. Desafiando cada regla del sentido común, dice:

Pero el rostro sorprendido del portero le hizo notar que su actitud era sumamente ridícula. ¿O no lo era? Se dijo a sí misma que no lo era. ¿Qué podía tener de inconveniente seguir a la persona amada? ¿Al hombre que desafiando las leyes naturales reaparecía en Madrid a plena luz, una mañana soleada, contradiciendo felizmente su propia historia⁷⁹⁵?

Empieza así la transformación de la protagonista, que vuelve a vivir inexplicablemente su juventud, la cual parece que se haya materializado en su imagen

⁷⁹⁴ *Ibíd.* 101.

⁷⁹⁵ Fernández Cubas, *La habitación de Nona*, 67.

«aniñada». Se trata de una transformación física e interior en la que se pierden los límites entre presente, pasado, realidad y fantasía. Sigue la referencia a la realidad exterior y a esa se acompaña el flujo interior de los recuerdos:

Escapate, espejo, su imagen aniñada, Gran Vía, en una mañana de sol...Un espejismo. O simplemente un efecto óptico. El sol, su reflejo, el juego de espejos, los objetos y carteles del escaparate mezclándose con su propia imagen...

-¿Dónde te has metido?- oyó de pronto. Buscó un punto de apoyo para no caer. Él estaba allí. Alto, delgado Tan joven, como en la época en la que se conocieron. [...]

-Vamos, llegamos tarde. ¿No te acuerdas que habíamos quedado con Tete?- La tomó de la cintura y ella se dejó conducir como un autómata. Tete Poch. Hacía muchos años que Tete Poch había muerto. Tete fue el primer amigo en abandonar este mundo. Pero había ocurrido que nada de todo eso debía de haber ocurrido todavía⁷⁹⁶.

La protagonista y el lector empiezan así a dudar sobre los límites temporales entre presente y pasado y sobre los acontecimientos ocurridos.

Destaca el recuerdo de las vivencias de los tres jóvenes en la época de sus veinte años, cuando eran felices y «libres como pájaros», las escapadas a Madrid, los exámenes en la Facultad de Derecho y Periodismo de Barcelona, las rutas a Segovia y la relación especial entre *él* y *ella*⁷⁹⁷, que siempre se habían considerados AMIGOS con mayúsculas, nunca novios, porque esa era una palabra que odiaban⁷⁹⁸. A las lágrimas de felicidad de *ella* pronto siguen lágrimas por la conciencia de que todo eso había ocurrido en el pasado, provocando en la protagonista un fuerte sentido de desorientación.

Todo ello le empuja a reflexionar una vez más sobre la relación entre el pasado y el presente: «No hay pasado, no hay presente. El pasado se había asomado hoy a su presente. O al revés, retazos del pasado habían aflorado a su presente», para llegar luego a la conclusión que el pasado sí que existía y que «seguía un guion de hierro que no

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, 68.

⁷⁹⁷ La autora nunca hace referencia a los nombres de los dos personajes protagonistas de la narración; siempre utiliza estos dos pronombres para mencionarles.

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, 70, 71.

admitía improvisaciones. Y dijera lo que dijera Einstein, pasado y presente eran dos espacios irreconciliables»⁷⁹⁹.

El arte en general, y la literatura en particular, son armas poderosas contra el Mal y el Dolor. Las novelas no los vencen (son invencibles), pero nos consuelan del espanto. En primer lugar, porque nos unen al resto de los humanos: la literatura nos hace formar parte del todo y, en el todo, el dolor individual parece que duele un poco menos. Pero además el sortilegio funciona porque, cuando el sufrimiento nos quiebra el espinazo, el arte consigue convertir ese feo y sucio daño en algo bello. Narro y comparto una noche lacerante y al hacerlo arranco chispazos de luz a la negrura (al menos, a mí me sirve). Por eso Conrad escribió *El corazón de las tinieblas*: para exorcizar, para neutralizar su experiencia en el Congo, tan espantosa que casi le volvió loco. Por eso Dickens creó a Oliver Twist y a David Copperfield: para poder soportar el sufrimiento de su propia infancia⁸⁰⁰.

Al cerrar los ojos *ella* podía escuchar las voces y las risas de los tres jóvenes que todavía tenían toda la vida por delante, sin embargo, si los abría, veía al espejo una mujer de sesenta años con el rostro cansado. Lo que había ocurrido aquella mañana había sido un disparate; los tres jóvenes no la necesitaban, estaban en un tiempo que ya no le pertenecía.

Con un continuo deslizamiento entre narradora y protagonista, este cuento autobiográfico recoge temas propios del psicoanálisis y nos revela la aceptación por parte de la autora/protagonista del paso del tiempo, de la pérdida, de la soledad y del intento de empezar una nueva vida a pesar de las dificultades, sobre todo cuando han quedado atrás las ilusiones de la juventud. Según nuestra manera de ver, la escritura en este caso cumple un poder recuperador que se puede adscribir al nivel que Ferraris llama *de los contenidos*: a través de la descripción de los recuerdos, el cariño es subdividido y neutralizado en cada uno de sus componentes.

Por su parte, el diario o la carta son géneros que representan lo que Freud define como el duro y gradual procedimiento del trabajo del luto, y que Rosa Montero utilizó en *La ridícula idea de no volver a verte* (2013). Conviene tener en cuenta que esta obra que fue escrita después de la muerte por cáncer de su pareja, el periodista Pablo Lizcano (1951-2009).

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, 72.

⁸⁰⁰ Montero, *La ridícula idea de no volver a verte*, 119.

Quizás esta es una de las obras escritas por la autora en la que se aborda de una forma más explícita la relación entre la vida, la muerte y la literatura, planteando el poder recuperador de la escritura.

A ello se suma una reflexión sobre la época actual, las relaciones de pareja, el amor y el sexo, la ciencia y la ignorancia. Se trata de reflexiones por parte de la autora sobre el diario que Marie Curie escribió tras la muerte de su esposo y también de recuerdos personales de la propia Montero.

Nos parece interesante destacar en este punto de nuestro análisis una breve entrevista por parte de la autora sobre las razones que le empujaron a escribir esta novela:

Es un libro sobre la vida, y sobre la capacidad de aprender a vivir mejor y alcanzar cierta serenidad y ser más feliz, en definitiva. Lo que pasa para aprender a vivir mejor y para alcanzar esta serenidad es que es necesario encontrar un acuerdo con la muerte de la gente que queremos y con la idea de nuestra propia muerte. Por esto, también en este libro, aparece la muerte. Creo que es un libro alegre, es un libro en realidad vital que celebra la vida fundamentalmente. Y luego es un libro muy raro. Es el libro más libre que he hecho. Surgió casi por casualidad cuando me encargaron hacer un prólogo para un libro y un diario de Marie Curie muy pequeñito de veintiocho páginas que escribió después de la muerte de su marido, que fue atropellado un día cuando salió a la calle. Entonces cuando leí este diario de Marie Curie de repente estalló en mi cabeza y me di cuenta de que de esta inmensa Marie Curie que es un personaje fascinante podía servirme como pared para rebotar toda una serie de pensamientos esenciales que estaban dando vuelta en mi cabeza y que son temas fundamentales en la vida de todos. Desde luego en la mía, pero en la vida de todos. Como el sentido de la vida. La relación con el mandato paterno y el mandato materno, que todos crecemos queriendo cumplir más que nuestros propios deseos los deseos de los demás y sobre todo los deseos de los padres. Aprender a saber lo que uno desea, esto es uno de los grandes aprendizajes de la vida⁸⁰¹.

En realidad, las angustias existenciales constituyen el telón de fondo de toda su obra: el miedo al paso tiempo, a la vejez y a la muerte, amor y desamor. Tal como ha

⁸⁰¹ Entrevista a Rosa Montero, «Rosa Montero nos habla de *La ridícula idea de no volver a verte*» del 30/10/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=hK-V6F8C1WM>. (Acceso el trece de agosto de 2018).

evidenciado Escudero⁸⁰², estos elementos están presentes desde el comienzo de su narrativa, y se repiten con distintos matices en todas sus obras.

Si consideramos por ejemplo *Lágrimas en las lluvias* (2011) y *El peso del corazón* (2015), novelas que pertenecen al género de la ciencia ficción donde la protagonista Bruna Husky, es una replicante, la narración se desarrolla en un Madrid imaginario de un futuro lejano de 2109. La autora empieza la diégesis hablando sobre uno de los miedos principales padecidos por la protagonista: el miedo a la muerte. «Bruna despertó sobresaltada y recordó que iba a morir. Pero no ahora. Un latigazo de dolor le cruzó las sienes»⁸⁰³.

A todo ello se une el sentido de inadecuación y de soledad padecido por Bruna, detective que ha sido contratada para descubrir quién está detrás a una locura colectiva que está afectando negativamente al planeta.

El miedo al paso del tiempo y a la muerte es vivido por la autora desde su infancia con mucho dramatismo, tal como nos ha declarado:

Yo tengo la teoría de que una de las cosas que quizá nos haga escribir a los novelistas es el hecho de ser personas más obsesionadas por el paso del tiempo y por la muerte. La mayor parte de los seres humanos se olvidan de ser mortales para poder vivir. Pero yo creo que a los novelistas nos cuesta olvidarnos. Yo recuerdo de pequeña a mi hermano diciéndome: «mira Rosita, qué tarde tan bonita, disfrútala porque enseguida, enseguida será la noche y estarás en la cama y enseguida, enseguida será mañana y vas a ir al colegio, enseguida, enseguida te habrás hecho mayor ¡qué horror! Enseguida, enseguida se habrán muerto tus padres, enseguida, enseguida te habrás muerto tú» ¿no? Eso yo lo tenía claro desde pequeña. Que tampoco es tan malo, porque he dicho «mira Rosita qué tarde tan bonita, disfrútala». Cuando uno está muy lleno de esta conciencia de la muerte también está muy lleno de esta conciencia de la vida⁸⁰⁴.

A nuestra pregunta de si la escritura puede tener un poder recuperador, la autora contestó así:

⁸⁰² Escudero Rodriguez, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, 10,12.

⁸⁰³ Rosa Montero, *Lágrimas en las lluvias* (Barcelona: Seix Barral 2011), 11.

⁸⁰⁴ Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito].

Mientras escribes el tiempo no existe. Existe el tiempo que tú creas mentalmente, y eres el dios de tu mundo y de tu tiempo mientras escribes. Mientras escribes no te mueres, la muerte no existe. Además, estas sensaciones, es como atraparlas, como atrapar una mariposa y pincharla en un corcho. La atrapas en las páginas, una manera de luchar contra el paso del tiempo⁸⁰⁵.

Por su parte, Concita De Gregorio en su libro en *Cosí é la vita. Imparare a dirsi addio* (2011) centra su narración en el tema de la muerte y su difícil aceptación. Algunos años después, en *Mi sa che fuori é primavera* (2015) aborda el tema de la pérdida más dolorosa para el ser humano: la muerte de los propios hijos, a lo cual se une un análisis sobre el amor y el deseo de la pulsión vital.

Los dos libros son de matiz autobiográfico; el primero fue escrito después de la muerte del padre de la autora, y el segundo se inspiró en un hecho de crónica que conmocionó a Italia; el caso de Irina Lucidi.

En la introducción a *Cosí é la vita. Imparare a dirsi addio*, la autora invita al lector a reflexionar sobre el hecho de que en los colegios se ha impuesto lo que ella llama «la pedagogía dell'infinito».

Una pedagogia razionale che insegna come funzionano le cose, in una specie di eterno presente, ma non come finiscono. E' bandito un tema, invece di cui i ragazzi sanno parlare invece con facilità e che cercano nei fumetti, nei film, su internet, nei videogiochi⁸⁰⁶. Non c'è spazio, nei programmi di studio, per l'educazione emotiva all'insuccesso, alla sofferenza. [...]. Siamo noi adulti, non i bambini, ad avere paura di trattare il tema della sofferenza e della morte. Siamo noi a non essere preparati non loro⁸⁰⁷.

La autora sigue comentando que es importante hablar de la muerte con los niños porque se trata de un aspecto de la vida, así como la vejez. A tal propósito hace un duro comentario sobre la sociedad occidental, centrada sólo en una dimensión estética de la juventud eterna: «[...] la fabbrica della gioventù perpetua, l'imperativo che ci costringe ad avere eternamente l'aspetto di un trentenne fanno leva con successo sulle

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ La autora se refiere al tema de la muerte.

⁸⁰⁷ Concita De Gregorio, *Cosí é la vita. Imparare a dirsi addio* (Torino: Einaudi, 2011), 7.

nostre fragilità, le paure, i deficit di conoscenza e di cultura, di consapevolezza. Espugnano la dignità. La chirurgia estetica è diventata un fatto pubblico⁸⁰⁸».

Para entender la muerte y superar el dolor de la pérdida de su propio padre, y sobre todo para explicarlo a sus hijos, De Gregorio ha leído cuentos para niños, ha escuchado canciones populares españolas como *La llorona*, ha aprendido a jugar a videojuegos donde se puede morir varias veces, o ha visto películas sobre los vampiros. Comenta que no es una experta en el hablar de la vejez o de la muerte, pero que ha intentado buscar un posible amparo contra el dolor y se ha dado cuenta de la importancia que puede tener la palabra escrita en este caso: «Non sono una esperta nel maneggiare la vecchiaia e nemmeno la morte. Lo sono –lo sono diventata– nel cercare vie d’uscita al dolore. La principale delle quali, ho imparato anche scrivendo, consiste nell’attraversarlo, nominarlo, domarlo e trasformarlo in forza»⁸⁰⁹.

Esta actitud por parte de De Gregorio corresponde al nivel que Ferrari llama *estilístico-formal*. Según este nivel, la recuperación está relacionada con el respeto de reglas determinadas y normas de tipo estético:

El esfuerzo relacionado con la búsqueda de palabras eficaces quita energía al dolor creando una distancia psíquica que contribuye a objetivar así la experiencia. Buscar la forma adecuada pertenece al marco de la comunicación, el intento es utilizar una forma y un estilo para que el lector sea participe de la experiencia que intentamos describir y que nos afecta tanto⁸¹⁰.

La autora vuelve a abordar el tema de pérdida, tal como hemos señalado previamente en *Mi sa che fuori é primavera* (2015). Esta novela aborda un acontecimiento de crónica dramática que conmocionó Italia en 2011: la historia de una mujer, Irina Lucidi, de padre italiano y madre alemana, criada en Bélgica y educada en escuelas italianas. Irina hablaba cinco idiomas, había estudiado dos carreras, era abogada y había desarrollado su experiencia laboral en Estados Unidos, Francia y Suiza. En Suiza se casó con Mathias, un suizo alemán que trabajaba en la misma multinacional. A lo largo de la convivencia se reveló como un hombre maniático y

⁸⁰⁸ *Ibid.*, 7-8.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, 12.

⁸¹⁰ Russo, *El poder curador de la escritura en La carne de Rosa Montero y en Mi sa che fuori é primavera de Concita de Gregorio*, 76.

machista. De esta unión nacieron dos mellizas: Alessia y Livia. Tras poco tiempo, Irina y Mathias se separaron. Un fin de semana tras dejar sus hijas a su ex-marido, Mathias se suicidó en las vías de un tren en Cerignola (Apulia, Italia) y de las niñas no dejó rastro, tan sólo una nota: «Le bambine non hanno sofferto, non le vedrai mai più⁸¹¹».

Después de casi cinco años Irina seguía estando destrozada. No habían sido útiles para su recuperación ni los encuentros con el psicoanalista y ni los medicamentos, pero se le ocurrió pedir ayuda a De Gregorio. La escritora la invitó a su casa de Roma para escucharla y ayudarla, y a partir de los encuentros entre las dos mujeres nace esta novela. De Gregorio comenta que el asunto de la novela no eran los hechos, sino la necesidad de recuperarse de Irina a través de la palabra.

Si nos trasladamos al ámbito propiamente médico, Hernández Guerrero en su ensayo *¿Curan Las palabras?* (2015) ha expuesto que muchos especialistas coinciden en que una terapia adecuada prevé empatizar con el paciente a través del lenguaje, para poder lograr penetrar en su oscuridad y su dolor⁸¹².

De hecho, la narración se abre con un *pretexto*, *Io di te*, en el que la autora, expone las razones que le han empujado a escribir esta historia.

- Che sei venuta a dirmi Irina? Perché sei venuta qui? -

-Volevo che mi aiutassi, se puoi a raccogliere le parole a metterle in fila e comporre tutti i pezzi che sono rotti e persi in ogni angolo del mio corpo. Mi piacerebbe ricostruire i frammenti come se si riparasse un oggetto rotto, prenderlo in mano e portarlo fuori di me [...] ma tutto intero. Pensi che lo si possa fare scrivendo? Se fossi stata capace lo avrei fatto io, ma non ne sono capace e non ero preparata. Ora lo sono. Sento che sarà facile se riesco a raccontare tutto⁸¹³.

La autora ha entrado en la voz de la protagonista imaginándola mientras escribe, cartas, fotogramas, sueños, listas de cosas para hacer y no hacer, pensando así que a través de todo esto podía recordar, tomar las riendas de su vida conviviendo con este dolor enorme. De Gregorio no sólo imagina que Irina escriba cartas a las personas

⁸¹¹ Concita De Gregorio, *Mi sa che fuori é primavera* (Milano: Feltrinelli, 2015), 62.

⁸¹² José Antonio Guerreño Hernández *¿Curan las palabras? Manual de comunicación médico sanitaria*. (2009), www.cervantesvirtual.com/.../curan-las-palabras-manual-de-co. (Acceso el dieciséis de septiembre de 2018).

⁸¹³ De Gregorio, *Mi sa che fuori é primavera*, 11.

que ha querido mucho en su vida –su abuela Klara, su padre, su hermano Vittorio, su amiga del alma– sino también al Procurador que archivó el caso, a la psicóloga de su marido, a la maestra de las niñas y a la señora Jueza. Se trata de cartas densas en particularidades que añaden al evento detalles y se diferencian por su lenguaje, estilo, intensidad.

De Gregorio comenta que después de los encuentros con esta mujer no quiso contar la historia como si fuese un artículo periodístico, sino tomar el punto de vista de Irina, ser la misma Irina, porque el tema del libro es la ausencia más que la maternidad violada y todos tenemos algo en nuestra vida que nos falta. La autora se ha inspirado en esta novela en la cultura japonesa pensando en el arte del *Kintsugi* (en japonés carpintería de oro) o *Kintsukuroi* (en japonés reparación de oro), y que implica restaurar con oro líquido un objeto cuando se rompe. Se trata de una técnica que no esconde las fracturas, sino que les enseña como si fuesen méritos (virtudes) y, cuanto más se arreglan los objetos, resultan más bonitos y resistentes, de modo que no se pueden romper más. La autora declaró en una entrevista que esto podía valer también para las personas que vuelven a ser más bellas y preciosas, cuando logran enseñar sus heridas⁸¹⁴.

Algo parecido ocurre en la obra de Elena Ferrante *L'amica geniale*, en la que las dos protagonistas, tal como hemos señalado en el apartado previo, se vuelven más fuertes al contar sus propias vivencias.

De hecho, la narración de la tetralogía, empieza con la noticia de la desaparición de Lila con sesenta y seis años. Descolocada y también enfadada por la noticia, Elena (voz narradora) decide empezar a escribir una cronología de la vida de ambas mujeres describiendo cada detalle de sus propias historias, cada recuerdo, partiendo de sus infancias o sea desde el momento en el que se conocieron.

Lila come al solito vuole esagerare, ho pensato. Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso a sessantasei anni. Ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle. Mi sono sentita molto arrabbiata. Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta.

⁸¹⁴ Concita De Gregorio, Entrevista (2015), <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/mi-sa-che-fuori-e-primavera/>. (Acceso el día treinta de junio de 2017).

Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia tutto ciò che mi è rimasto in mente⁸¹⁵.

El deseo de escribir por parte de Elena, tal como evidencia de Rogatis, surge para la necesidad de llenar el vacío de la ausencia de Lila⁸¹⁶.

Voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga, che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro secondo il suo estro, le cose che sa, che ha detto o che ha pensato⁸¹⁷.

El desdoblamiento de la voz narrativa deriva de la focalización de los pensamientos de Lila. El material documental constituido por los ocho cuadernos escritos por la misma Lila en 1966 y a los que Elena hace referencia continuamente constituye una herramienta por esta argucia narrativa. El prólogo con el que se abre cada volumen de la tetralogía y que hace de marco narrativo, sirve para dar voz a la mujer ausente.

Elena a través de la memoria, tiene el objetivo de *reconstruir* lo que había *destruido* por envidia, es decir: el contenido escrito por Lila en estos cuadernos. Convenimos con de Rogatis en que el esfuerzo por parte de Elena de recordar y de contar representa «un esorcismo all'invidia e una prolessi delle emozioni: grazie ai quaderni, la voce narrante si focalizza su Lila e sui suoi sentimenti sempre nascosti e poi su quelli che essi suscitano nella stessa Elena»⁸¹⁸.

También es interesante destacar la lengua que adopta la autora en la tetralogía así como en toda su obra. Se trata aparentemente de una lengua italiana neutra, pero en la que están presentes lo que la ensayista Rita Librandi ha llamado «inserti metalinguistici», lo cual hace referencia continua al uso híbrido de la lengua por parte de las dos protagonistas⁸¹⁹ «Gli rispose di malavoglia, in dialetto o in un brutto italiano che ricalcava formule dialettali»⁸²⁰.

⁸¹⁵ Ferrante, *L'amica geniale*, 19.

⁸¹⁶ De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 42.

⁸¹⁷ Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, 91.

⁸¹⁸ *Ibid.*, 43.

⁸¹⁹ Rita Librandi, «Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante. *Dal Dialogo al Polilogo. L'Italia nel mondo. Lingue, letterature e culture in contatto*», Atti del Convegno Varsavia 6-8, aprile 2017, citado en de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 293.

⁸²⁰ Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, 171-172.

De Rogatis a tal propósito ha comentado que en la escritura de Ferrante, la lengua italiana es *smarginata* por el dialecto, que irrumpe en su seno casi como una amenaza⁸²¹. Este rasgo amenazador del dialecto utilizado por la voz narradora representa la inevitable vuelta a los orígenes humildes de las dos protagonistas; a un pasado que no se puede borrar. Ahora bien, la referencia al dialecto napolitano en la obra de Ferrante se puede entender, como afirma Villarini, como un tratado sobre la relación existente entre lengua italiana y dialecto⁸²².

La escritura, en este caso, representa para la protagonista una herramienta que tiene funciones múltiples: poner en orden en los sentimientos contrastantes de amor, pasión, odio, envidia y admiración que caracterizaban la amistad entre las dos mujeres; lograr construir la misteriosa personalidad de Lila y aceptar su desaparición. Al sentido de rabia le sustituye un sentido de resignación debido a la toma de conciencia y aceptación por parte de Elena de la pérdida de su *amiga ideal*: «Ho pensato: ora che Lila si é fatta vedere così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più»⁸²³.

Esta polifonía de voces está presente también en *Atlas de geografía humana* (1998) de Almudena Grandes. En esta novela, que ha sido definida por la crítica literaria como novela coral, se aborda principalmente la crisis personal del ser humano debido al paso del tiempo. Las protagonistas son cuatro mujeres: Rosa, Fran, Marisa y Ana, que están viviendo la primera madurez y que preparan un atlas durante tres años para una editorial. A través de sus experiencias personales se desenrolla el mapa de los sentimientos humanos y de la identidad de la mujer española de la década de los años noventa.

Como ha señalado el profesor de la Universidad de Granada Miguel Ángel García, esta obra de Grandes aborda la vida de mujeres que recibieron una educación tradicional pero que han conseguido trabajar, y por tanto son económicamente independientes. Estas mujeres pertenecen a una generación que debe compaginar las ideas tradicionales con las que han sido educadas y la nueva forma de vivir que se ha

⁸²¹ De Rogatis, Tiziana, *Elena Ferrante. Parole chiave*, 176-182.

⁸²² Andrea Villarini, «Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L'amica geniale* di Elena Ferrante», *Allegoria XXVIII*, (73), (2016), 193-203.

⁸²³ Ferrante, *Storia della bambina perduta*, 451.

ido afirmando a partir de los años de la Transición. Tal como resalta García, «Las cuatro forman un mosaico de formas de soledad, de modelos humanos en busca de unos objetivos satisfactorios de vida, y las cuatro abren su interior en el diván del escritor que, a modo de psicoanalista, las escucha en silencio»⁸²⁴.

La necesidad de contar su propia historia es asimismo el objeto de la narración de la novela *Una mujer desnuda* de Lola Beccaria (2004). En esta novela la protagonista (Martina Iranco) advierte la necesidad de contar su historia para construir su identidad; siente la urgencia de utilizar la palabra:

[...] Esta noche mi energía surge de una necesidad imperiosa de contar mi historia tal como es y no como algunos buitres carroñeros la van a diseccionar mañana en el quirófano de la prensa amarilla. O quizá sería mejor decir que quiero contar mi historia, no tal como es, sino tal como yo la veo, como la siento, como la he vivido. Porque es evidente que una parte de aquellos que se acerquen a estas páginas, tras su lectura, no varían su modo de enjuiciar los hechos⁸²⁵.

El lector advierte desde el comienzo de la narración que se trata de una confesión íntima, «una desnudez psicológica» de una mujer que, por otra parte, ostenta el cargo público de ministra de Interior. Según José María Pozuelo Yvacanos, se trata de una novela cuya protagonista, partiendo de la sexualidad corporal, «llega a la mente y al afecto de quien las vive». Estamos de acuerdo con él en que esta necesidad de la protagonista que se manifiesta durante una noche como algo vital, lleva la novela a un nivel psicológico. De hecho, el complejo de Electra es un telón de fondo a lo largo de la narración y lleva al lector «a la incomodidad de los episodios de pedofilia que el personaje Damián practica, por muy disfrazado de comprensión afectiva».

La falta de afecto y la soledad llevan a Martina hacia «una conducta desviada»⁸²⁶. El contar su sexualidad, partiendo de su niñez hasta llegar a su madurez, contribuye a la *deconstrucción* y a la *construcción* de su identidad.

⁸²⁴ Miguel Ángel García, «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, Escritura y Mundo», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* (VII) (2004). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=919542>. (Acceso el diez de septiembre de 2018).

⁸²⁵ Lola Beccaria, *Una mujer desnuda* (Barcelona: Anagrama, 2004).

⁸²⁶ José María Pozuelo Yvacanos, «El vuelo de la mariposa», *El Cultural*, ocho de mayo de 2004, 9.

Beccaria ha declarado que construyó el personaje de Martina a través de las lecturas de «estudios científicos sobre la sexualidad femenina y masculina, la sexualidad infantil, el incesto, el maltrato y la falta de afecto en la infancia, etc., etc. Siempre, detrás de cada personaje que construyo, hay un estudio sobre la personalidad humana y sus trastornos y sus fragilidades»⁸²⁷. En esta novela la autora quiere evidenciar cuánto puede afectar negativamente la falta de cariño durante la niñez en la construcción de la identidad. El tomar la palabra por parte de Martina tiene un doble papel *deconstructor* (según el pensamiento de Derrida), tal como comenta Beccaria:

Martina no sólo subvierte las leyes de lo privado, sino también de lo público. Dinamita el reparto tradicional de gestión de la intimidad (hombre-desfogue en privado / mujer-represión en privado), y más tarde dinamita lo público, contando su historia a la prensa. Es decir, se desfoga privada y públicamente: consigue vivir su sexualidad en privado, sin represión, y consigue hablar de ella en voz alta, desde un lugar desde el que necesariamente va a ser escuchada. Y se juega su carrera política a cambio de emplear ese espacio de credibilidad personal que le permitirá “desnudarse” ante los demás y exponer seriamente su experiencia⁸²⁸.

El contar, el escribir y por consecuente el compartir su experiencia, no es sólo un medio de construir su propia identidad sino también de superar la soledad y la desesperación.

A nuestra pregunta sobre la importancia del poder de la palabra y de la escritura, Beccaria ha comentado lo siguiente:

[...] Igual que el hombre descubrió el fuego, nosotras descubrimos la palabra. Por eso es tan importante la palabra para las mujeres. Gracias a la palabra compartimos y estamos vivas. Para la mujer el compartir es un valor fundamental. La mujer en soledad se muere, se muere de tristeza y de pena. ¿Entonces cómo se comparte? A través de la palabra. Es decir; la mujer adquiere fuerza a través de la palabra, que es una herramienta de supervivencia y de más allá de la supervivencia: es una herramienta de disfrute, de estar acompañada y que tienes un lugar. La palabra por lo tanto es la vida. Por su parte, la escritura es una necesidad, vital, así como la palabra es una vía de canalización de las emociones. Las emociones se pueden convertir en obsesiones; las emociones no siempre tienen una salida,

⁸²⁷ Entrevista a Lola Beccaria *Pliego suelto*, julio de 2011, 41, www.lolabeccaria.com. (Acceso el uno de septiembre de 2018).

⁸²⁸ *Ibíd.*

y la escritura a través de la palabra es sacar fuera lo que tienes dentro. Es un movimiento terapéutico. Si no escribiera me volvería loca⁸²⁹.

A través del análisis de las obras y autoras propuestas, consideramos que se manifiesta como algo evidente el hecho de que la escritura tiene un poder curador. Ese poder entendemos que tiene dos facetas. La primera de ellas sería la de atravesar la memoria y el desdoblamiento del *yo* que sufre y padece (el *yo* pasivo) y el *yo* que reflexiona, controla, escribe y elabora (el *yo* activo), alcanzando así la justa distancia psicológica respecto a la experiencia que es indispensable. La segunda se fundamentaría en el acto de la creación (del latín *creare*, que significa engendrar, dar nacimiento a algo que aún no existía), acto que ya en sí tiene algo beneficioso. La creación implica siempre algo nuevo y puede ocurrir tanto en las obras literarias como en otras formas de arte y otros sectores de la vida cotidiana. El bienestar personal surge cuando se reconoce el poder que se tiene para realizar lo que se desea⁸³⁰.

⁸²⁹ Russo, Entrevista personal a Lola Beccaria, 27/07/2018, Madrid. [Entrevista inédita].

⁸³⁰ Russo, «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y en *Mi sa che fuori è primavera* de Concita De Gregorio», 91.

Conclusiones

El estudio del *yo* de la mujer y de su entorno a través del análisis transversal de las obras de las autoras contemporáneas españolas e italianas objeto de nuestro trabajo ha sido una experiencia sin duda muy interesante. Hemos podido constatar el cambio personal y social de la mujer que se ha producido en ambos países a lo largo de las últimas tres décadas, la evolución de los géneros literarios y la variación en la actitud a la hora de abordar algunas cuestiones sobre el género femenino y la condición humana que nos han llevado a obtener algunas conclusiones.

Si pensamos en la narrativa española de finales de la década de 1970, se afirman en el mercado editorial los nombres de numerosas escritoras que logran un gran éxito tanto en España como en el extranjero. Aunque en España, tal como hemos podido constatar a través del análisis social e histórico desde la década de 1970 al día de hoy, se afirma un número mayor de escritoras de éxito con respecto a Italia. Entre estos nombres destaca el de Rosa Montero –con su ópera prima *Crónica del desamor* (1979)– y el de Cristina Fernández Cubas –con la recopilación de cuentos *Mi hermana Elba* (1980)–.

En el caso de Rosa Montero, ésta dio a conocer la realidad de la época de la Transición a través de la experiencia de personajes femeninos. En sus propias palabras, se trataba de «una instantánea» de lo que fue la España de la década de los setenta. Su primera novela se puede considerar un pilar de la narrativa contemporánea española. La época en la que se ubica marcó por lo demás cambios fundamentales en la sociedad española. La obra revela el interés de Montero hacia la cuestión social de la mujer en una época de fuertes cambios sociales, políticos y culturales, y aborda temas que constituyen el telón de fondo de su narrativa, como son el discurso patriarcal y falogocéntrico, las relaciones de poder, la posición de la mujer en el mundo laboral, o las relaciones de pareja e incomunicación entre hombres y mujeres. Siguiendo a Escudero consideramos que, aunque la obra de Montero se centre sobre todo en el tema de la identidad femenina y de la problemática de la cuestión de la mujer, abraza un marco de temas mucho más amplio.

El posicionamiento de la mujer como protagonista en buena parte de las obras de Montero evidencia una nueva actitud a la hora de escribir sobre el género humano que se afirma a finales del siglo XX. Su tratamiento de *lo femenino* plantea, no obstante, una preocupación más amplia por analizar y cuestionar el poder patriarcal e ideológico, pero también burocrático, religioso, económico, etc. A Montero no le importa tanto el género de sus personajes como «el viaje hacia el otro», y de hecho algunas de sus novelas están protagonizadas por personajes masculinos⁸³¹. Al respecto ha puntualizado un aspecto de la cultura actual muy significativo:

Cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo piensa que está escribiendo sobre las mujeres; mientras que cuando un hombre escribe una novela protagonizada por un hombre todo el mundo piensa que está escribiendo sobre el género humano. No tengo ningún interés en escribir sobre las mujeres; quiero escribir sobre el género humano, somos el 51 por ciento del género humano⁸³².

El hecho de centrarse en *la mujer* para hablar del *género humano* podemos afirmar que es un rasgo cultural representativo exclusivamente en la cultura occidental de finales del siglo XX e inicios de siglo XXI, y que ha sido en gran parte resultado del efecto de los movimientos feministas. En el momento en que la mujer empieza a tener su propia voz y a lograr importancia en el entorno social, hemos evidenciado que también algunos escritores como Juan José Millás, Javier Marías o Marcos Giralt Torrente se centran en personajes femeninos a la hora de hablar de cuestiones existenciales.

Volviendo a las autoras analizadas en esta tesis, en el caso de Cristina Fernández Cubas, ésta irrumpe en el marco literario de la década de los años ochenta con una importante contribución al género del cuento y a la literatura del género fantástico. Ello es así hasta el punto de que *Mi hermana Elba* (1980) ha pasado a convertirse en un libro obligatorio en el programa de literatura española de bachillerato. El hecho de que un texto de literatura contemporáneo como este sea *obligatorio* en la enseñanza nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la literatura contemporánea en el marco de la educación española. Si comparamos esta circunstancia con Italia, habría

⁸³¹ Considérense las novelas: *Amado Amo* (1988); *La hija del caníbal* (1998); o *Instrucciones para salvar el mundo* (2008).

⁸³² Russo, Entrevista personal a Rosa Montero, 13/02/2018, Madrid. [Material inédito].

que señalar que el estudio de la literatura contemporánea resulta todavía poco abordado por la mayoría de los profesores.

En los cuentos y las novelas de Fernández Cubas aparecen distintos personajes femeninos que arrancan en el mundo de la infancia y beben de los estudios del psicoanálisis. A nuestra pregunta sobre la razón de su elección de personajes femeninos, la autora ha manifestado hacerlo sin una intención específica:

[...] En mis primeros libros yo creo que estaban a la par; tenía personajes masculinos y personajes femeninos. Es verdad que con el tiempo me he centrado más en personajes y narradoras. Mis narradoras generalmente son narradoras que toman parte en la acción, o sea: no están fuera. [...] Yo no lo hago por una ideología determinada ni por un propósito previo; me surge así para lo que quiero contar⁸³³.

Al igual que Montero, esta autora ha tendido progresivamente hacia los personajes femeninos para hablar del *individuo* en general y para abordar temas existenciales y personales. Efectivamente, si consideramos el conjunto de la producción de la autora nos damos cuenta de que a partir de la década de 1990 la mujer protagoniza sus libros y los hombres mantienen un papel más secundario. Considérense por ejemplo *Hermanas de sangre*, *La puerta entreabierta* o *La habitación de Nona*. En nuestra opinión, la elección de Fernández Cubas de escribir sobre personajes femeninos evidencia una vez más un interés de carácter colectivo hacia el *yo* de la mujer, hacia la construcción de su identidad y hacia la relación con su entorno, que se ha ido desarrollando a partir de los años ochenta en prácticamente todos los ámbitos culturales.

Uno de los ámbitos en el que se ha abordado esta cuestión en forma muy evidente ha sido el cine. En la *unione geniale e ideale* entre cine, literatura y mujeres⁸³⁴, llama la atención el gran número de cineastas que han utilizado en España e Italia (pero también en otros países) obras de escritoras para sus guiones, o bien que han centrado sus películas en personajes femeninos. En nuestro estudio hemos destacado el caso de Pier Paolo Pasolini y Pedro Almodóvar.

⁸³³ Russo, Entrevista personal a Cristina Fernández Cubas, 12/12/2017, Barcelona. [Material inédito].

⁸³⁴ Vid. Apartado 1.6. *Literatura + Cine + Mujeres = Amigos Estupendos*, 131-152.

Tal como hemos analizado en el apartado correspondiente de este estudio, a lo largo de las últimas décadas se han dado a conocer cada vez más nombres de mujeres escritoras que han trabajado a nivel profesional como guionistas de cine permitiendo desarrollar adaptaciones de sus obras. Recuérdese en este sentido por ejemplo *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (dirigida por Bigas Luna); *Los Altillos de Brumal* de Cristina Fernández Cubas (dirigida por Cristina Andreu); *La hija del Caníbal* de Rosa Montero (dirigida por Antonio Serrano); *L'amore molesto* de Elena Ferrante (dirigida por Mario Martone); *I giorni dell'abbandono* también de Ferrante (dirigida por Roberto Faenza); *Non ti muovere*, *Venuto al mondo* y *Nessuno si salva da solo* de Margaret Mazzantini (dirigidas las tres por Sergio Castellitto); o la tetralogía *L'amica geniale* de Elena Ferrante (próxima teleserie de la RAI dirigida por Saverio Costanzo). Por su parte, Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria y Concita De Gregorio han trabajado como guionistas para programas de televisión o para el cine. Ejemplos significativos de ello serían el documental *Dictadoras: mujeres de temer* con guion de Rosa Montero para la televisión argentina, o la película documental *Lievito madre* de Esmeralda Calabria con guion de Concita De Gregorio.

Esta relación entre cine, literatura y mujer evidencia la existencia de sinergias y formas de convergencia productivas en la cultura contemporánea. Sería interesante por lo tanto explorar en las investigaciones futuras en qué medida estas sinergias pueden ser útiles en los estudios de género.

Así mismo, en el campo de la literatura hemos evidenciado que en la década de 1990 en Italia destaca la figura de Elena Ferrante. A ella se debe el mérito de haber abierto una brecha en el abordaje crítico de la condición social de la mujer en el sur de Italia ya desde su primera novela *L'amore molesto* (1992). La *smarginatura* de identidades de la que Ferrante habla entendemos que encuentra una correspondencia con el procedimiento derridiano de deconstrucción en la cultura de la segunda mitad del siglo XX, pero también encontramos vínculos con el mundo clásico, y concretamente con las *Metamorfosis* de Ovidio. *L'amica geniale* representa el mejor intento por parte de Ferrante de crear una narración con rasgos íntimos (visión intimista) y sociales (polifonía de voces) a la vez. La obra de Ferrante tiene además la virtud de narrar la historia de Italia desde los años sesenta hasta la época actual, evidenciando los cambios históricos y sociales acaecidos y haciendo hincapié en la condición de la mujer, las luchas feministas, la emancipación laboral y las relaciones de pareja y entre madre e

hijas. El malestar individual y social que Ferrante evidencia en su obra se podría trasladar al contexto de toda Italia, e incluso al resto del mundo.

Otro aspecto que hemos constatado en esta investigación es la importancia de la amistad en la unión femenina. Esta relación ideal, misteriosa e inquietante, tal como ha evidenciado Ferrante a lo largo de su tetralogía, tiene un gran poder, en el sentido de proporcionar la fuerza para rebelarse a las adversidades sufridas. Ello implica una transformación de las protagonistas de víctimas en supervivientes. En realidad, tal como hemos resaltado a lo largo de nuestro estudio, la narración de las propias debilidades o violencias padecidas ha constituido un rasgo típico de la literatura española escrita por mujeres desde la Transición hasta la época actual. Los personajes que por ejemplo crean Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes o Lola Beccaria, nunca son víctimas: son supervivientes. Esta conversión de ciertas protagonistas de víctimas en supervivientes creemos que conecta con el movimiento *#MeToo* contra la violación de las mujeres.

El tema de la narración polifónica marca también la narrativa de Concita De Gregorio (*Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto; Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*). De todas las autoras analizadas, en nuestra opinión, Concita De Gregorio es la que mejor representa el *punto de unión* entre la cultura española e italiana. Así, la autora proporciona una serie de interesantes consideraciones sobre la condición de la mujer en ambos países, tal como hemos resaltado a lo largo de nuestro estudio.

El análisis de aspectos importantes del *ser* femenino como son la maternidad y la hermandad nos ha llevado en primer lugar a la conclusión de que para las autoras italianas la maternidad es un asunto constante, imprescindible y central de las narraciones que prevalece sobre otros aspectos del ser femenino, como pueden ser las relaciones de pareja, la sexualidad o la igualdad de género. Ello es debido a las presiones sociales impuestas por la sociedad italiana, que sigue fuertemente anclada a la moral católica y a las convenciones burguesas. En cambio, las autoras españolas exploran la cuestión de la maternidad en un marco más amplio y ésta se considera como uno de los aspectos constituyentes del *ser* mujer, no necesariamente el primordial. La diferencia de actitud por parte de las mujeres de ambos países hacia este punto nos ha hecho reflexionar sobre cómo las presiones sociales influyen en la identidad femenina y

pueden condicionarla hasta el punto de provocar graves trastornos en la mujer. El estudio de las actitudes que se dan en diferentes países consideramos que puede ser de ayuda para vivir de una forma menos dramática este aspecto.

A lo largo de este trabajo hemos hablado de otras uniones: las que se dan entre hermanas, y las que vinculan a amigas. Hemos evidenciado que la hermandad ha sido objeto de interés de áreas de la cultura contemporánea tan variadas como la literatura, el cine, las artes plásticas y visuales, la sociología o la psicología. Todas ellas han abordado esta relación explorando sus distintas facetas. La hermandad de hecho no sólo ha sido objeto de muchos estudios en la literatura occidental, sino que se ha convertido en el siglo pasado en la imagen de la lucha feminista. La reflexión sobre la amistad femenina consideramos que puede servir a una convivencia social mejor entre las mismas mujeres, y entre hombres y mujeres

Otro aspecto que ha evidenciado nuestro trabajo ha sido la importancia y la permanencia del mundo clásico y de los mitos en todas estas autoras. En sus obras se manifiesta la necesidad de recurrir a los arquetipos para explicar el presente y lo que somos. Esta actitud bebe de los estudios del psicoanálisis de Freud y Jung, quienes partiendo de los arquetipos del mito llegaron a explicar la formación de la identidad colectiva e individual. A lo largo de este trabajo hemos también resaltado que la referencia al mundo clásico puede representar un deseo por parte del individuo de vuelta al orden y a la estabilidad en una época de desórdenes, inseguridades y cambios continuos. Obras como *Mientras no digas te quiero*; *L'amore prima di noi*; *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*; o *I giorni dell'abbandono* confluyen en explicar el amor y las relaciones de pareja en el marco de la identidad femenina a través del mito.

A la hora de hablar de las relaciones de pareja, los temas más abordados por las autoras seleccionadas son el amor y el desamor, el abandono, la incomunicación entre géneros y la violencia machista. La vivencia en muchos casos dramática de estos aspectos y llevan a la mujer la mayoría de las veces al aislamiento, a la soledad y a la alienación. El hecho de hablar de estos temas por parte de estas autoras implica no sólo el resaltar un problema social importante, sino la apertura a una búsqueda de posibles soluciones.

A lo largo de nuestro estudio hemos visto que todos los personajes femeninos de las obras de las escritoras españolas y buena parte de las protagonistas de las italianas, aunque correspondan a mujeres de distinto nivel social, profesión, forma de ser o experiencias vitales, tienen algo común: se rebelan a los cánones impuestos por la tradición patriarcal y falogocéntrica, y desarrollan un proceso de deconstrucción o *smarginatura* –en términos de Elena Ferrante– que les permite la construcción de una nueva identidad. Una identidad más fuerte no víctima del condicionamiento social. Esta nueva realidad social pensamos que puede llevar a un mayor equilibrio en una sociedad que durante siglos ha estado regida por una perspectiva específicamente masculina. Aunque el camino quizá resulte todavía largo para conseguir la igualdad y un bienestar social, la fuerza de la palabra, de la imagen y del empeño social de estas autoras parecen herramientas útiles de cara a tomar conciencia para mejorar las vivencias sociales.

Por todo ello, estamos de acuerdo con Luperini en que el estudio de la literatura contemporánea hoy en día debe centrarse no sólo en un enfoque retórico, filológico y erudito, sino también hermenéutico, histórico-cultural, temático y antropológico. Igualmente, la literatura contemporánea debería ser objeto de estudio no sólo de las Universidades sino también en los colegios e institutos⁸³⁵. A lo largo del periodo de la presente investigación hemos podido comprobar que en España las obras de autores y autoras vivos/as son objeto de estudio en los programas de bachillerato, y también que los estudios académicos sobre la literatura contemporánea escritas por mujeres son cada vez más numerosos. En cambio, en Italia se evidencia una ausencia de enfoque tanto en secundaria como en formación universitaria hacia autores actuales, y en las Universidades no todas las autoras italianas objeto de nuestro estudio han constituido tema de investigación.

Con todo, consideramos que el estudio de la literatura contemporánea permite conocer nuestro pasado y nuestro presente. De hecho, esta investigación nos ha brindado la oportunidad, a través del análisis transversal de las obras de estas escritoras, de entender el papel de la mujer en el pasado y en el presente; el camino que ha recorrido hasta la fecha actual, y los cambios que se han registrado en el marco social y

⁸³⁵ Romano Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità* (Roma: Carocci editori, 2018), 129-134.

familiar de ambos países. También nos ha dado la oportunidad de comparar ambas culturas que, aunque distintas, comparten el mismo origen greco-romano.

El estudio de las obras de estas mujeres, el hecho de conocerlas de primera mano y de poder entrevistar a algunas de ellas nos ha dado la posibilidad de acercarnos a sus mundos, de adentrarnos en la escritura de la época actual, de entender sus complejos mecanismos y su evolución a lo largo de las últimas décadas, y de dejar constancia de que, para hablar del género humano, de sus angustias y de temas existenciales, hoy en día es indistinto utilizar un personaje masculino o femenino.

En este trabajo hemos resaltado el empeño social por parte de algunas de ellas y su interés hacia temas anclados en la realidad contemporánea tales como la globalización, las mafias, la crisis económica, el terrorismo, las redes sociales digitales, o el acoso. Este interés hacia la realidad contemporánea se puede adscribir a la corriente literaria del *Nuovo realismo*, como han destacado Luperini y Ferraris.

El paso de la Posmodernidad al *Nuovo realismo* que ha sido sólo en parte abordado a lo largo de este trabajo, podría ser un nuevo punto de partida a la hora de explorar la literatura actual escrita por mujeres. En definitiva, consideramos que la mujer occidental sigue inmersa en un proceso de *deconstrucción* de los cánones tradicionales, y que está todavía implicada en la búsqueda de su propia identidad en muchos ámbitos de la vida. Una identidad que, aunque se construya a partir de las cenizas del pasado o de la *smarginatura* de las formas, es femenina, vigorosa, luchadora, creadora y esperanzadora.

Conclusioni

Lo studio del *io* femminile nel contesto storico, sociale e familiare attraverso l'analisi trasversale delle opere delle autrici contemporanee spagnole e italiane, oggetto del nostro lavoro, è stata senza dubbio un'esperienza molto interessante.

Abbiamo assistito al cambiamento personale e sociale delle donne che si è verificato in entrambi i Paesi negli ultimi tre decenni, all'evoluzione dei generi letterari e alla variazione di atteggiamento nell'affrontare alcune questioni sul genere femminile e la condizione umana che ci ha portato a trarre alcune conclusioni.

Se pensiamo alla narrativa spagnola alla fine degli anni '70, ci rendiamo conto che si affermano nel mercato editoriale molti nomi di scrittrici ottenendo un gran successo di pubblico sia in Spagna che all'estero. Inoltre, in Spagna, abbiamo riscontrato, attraverso un'analisi storica e sociale dagli anni settanta a oggi, un numero maggiore di scrittrici di successo rispetto che in Italia. Tra queste si evidenziano Rosa Montero con *Crónica del desamor* (1979) e Cristina Fernández Cubas con con il libro di racconti *Mi hermana Elba* (1980).

Rosa Montero, ha affrontato la realtà sociale della Transizione attraverso l'esperienza di personaggi femminili. La stessa autrice, a proposito del libro, dice che si tratta di «una foto» della Spagna degli anni settanta. Il suo primo romanzo può essere considerato un pilastro della narrativa contemporanea spagnola. Il momento storico in cui è ambientato segnò cambiamenti fondamentali nella società iberica. L'opera rivela da subito l'interesse di Montero per la questione sociale delle donne in un'epoca di forti trasformazioni sociali, politici e culturali, e affronta i temi che costituiranno la sua narrativa come il discorso patriarcale e il potere fallogocentrico, la posizione delle donne nel mondo del lavoro, le relazioni di coppia e i problemi di comunicazione tra il genere femminile e maschile⁸³⁶.

⁸³⁶ Si considerino i romanzi: *Amado Amo* (1988); *La Hija del canibal* (1998) e *Instrucciones para salvar el mundo* (2008).

Seguendo il pensiero critico di Escudero, riteniamo che, sebbene il lavoro di Montero si concentri principalmente sulla questione dell'identità femminile e di genere, in realtà abbraccia un ambito molto più ampio di problematiche. L'uso di personaggi femminili in molte opere di Montero al fine di affrontare le questioni esistenziali sul genere umano è un atteggiamento comune agli intellettuali della fine del secolo scorso. Attraverso le donne, Montero analizza e pone in discussione problematiche più ampie: l'ideologia del potere patriarcale, il pensiero sociale, religioso etc. Alla scrittrice non interessa il genere dei suoi personaggi ma «il viaggio verso l'altro». A tal proposito ha evidenziato un aspetto della cultura contemporanea estremamente significativo.

Quando una donna scrive un romanzo la cui protagonista è una donna, tutti pensano che stia scrivendo sul genere femminile, invece quando un uomo scrive un romanzo la cui protagonista è una donna tutti pensano che stia scrivendo sul genere umano. Non ho interesse a scrivere sulle donne; voglio scrivere sul genere umano, siamo il 51 per cento del genere umano.⁸³⁷

Partire dalla *donna* per affrontare tematiche sul genere umano si può dire che è un tratto rappresentativo nella cultura occidentale della fine del XX e l'inizio del XXI secolo, ed è stato in gran parte conseguenza dell'effetto dei movimenti femministi.

Proprio quando la donna inizia ad avere una voce propria e si afferma nel contesto sociale, abbiamo notato che anche alcuni scrittori come Juan José Millas, Javier Marías o Marcos Giralt Torrente ricorrono a personaggi femminili nel momento in cui affrontano problemi esistenziali.

Tornando alle scrittrici analizzate in questa tesi, Cristina Fernández Cubas, si afferma nel contesto letterario degli anni ottanta, dando un importante contributo al genere del racconto e alla letteratura fantastica. Questo aspetto risulta evidente dal fatto che il libro *Mi hermana Elba* (1980) è diventato un testo *obbligatorio* nel programma di letteratura spagnola al liceo. Ciò ci spinge a riflettere su quanto sia importante in Spagna, la letteratura contemporanea ai fini dell'istruzione. Se confrontiamo invece la situazione didattica in Italia ci rendiamo conto che lo studio della letteratura contemporanea è poco affrontato dalla maggior parte degli insegnanti.

⁸³⁷ Russo, «Intervista con Rosa Montero del 13/02/2018. Madrid». [Materiale non pubblicato]. Traduzione dell'autrice.

Nei racconti e nei romanzi di Fernández Cubas appaiono diversi personaggi femminili che rimando il lettore al mondo dell'infanzia e alla psicoanalisi. Alla nostra domanda del perché di questa scelta l'autrice ci ha risposto così

[...] Nei primi libri credo stessero alla pari; c'erano personaggi maschili e femminili. E' vero che con il tempo mi sono orientata verso personaggi che per la maggior parte sono donne che raccontano. Le mie narratrici sono donne che prendono parte all'azione: non stanno al di fuori. [...] Io non lo faccio per un'ideologia determinata nè per un determinato proposito: è qualcosa che nasce spontaneamente da ciò che voglio raccontare⁸³⁸

Come Montero, Fernández Cubas si è progressivamente avvicinata ai personaggi femminili per parlare *dell'individuo* in generale e per affrontare questioni esistenziali e personali.

In effetti, se consideriamo la produzione della scrittrice nel suo insieme, ci rendiamo conto che dagli anni '90 in poi le donne hanno avuto un ruolo sempre più rilevante nei suoi libri rispetto agli uomini. Se pensiamo a *Hermans de sangre*, e a *La habitación de Nona*, secondo il nostro parere, la scelta da parte di Fernández Cubas, di protagoniste femminili, dimostra ancora una volta l'interesse collettivo sull' *io femminile*, la *costruzione* della sua identità e il suo rapporto con i diversi ambiti: sociale, lavorativo, familiare, culturale.

Uno dei settori in cui il tema della donna, è stato affrontato in una forma quanto mai evidente è il cinema. Si tratta di un'*unione geniale e ideale* quella tra cinema, letteratura e donne, infatti richiama l'attenzione, il grande numero di registi che hanno utilizzato in Spagna e in Italia (ma anche in altri Paesi) opere di scrittori per i loro copioni, o che hanno basato i loro film su personaggi femminili⁸³⁹.

Durante il nostro studio abbiamo evidenziato il caso di Pier Paolo Pasolini e Pedro Almodóvar.

Così come abbiamo indicato nel capitolo 1.6.) , nel corso degli ultimi decenni, sempre più scrittrici hanno lavorato nel cinema come sceneggiatrici o le cui opere sono

⁸³⁸ Russo, «Intervista a Cristina Fernández Cubas del 12/12/2017, Barcellona». [Materiale non pubblicato]. Traduzione dell'autrice.

⁸³⁹ Vid. Capitolo 1.6. *Letteratura + Cinema + Donne = Amici Geniali*.

state fonte di ispirazione per molti registi. Ricordiamo ancora una volta *Las edades de Lulú* di Almudena Grandes (diretto da Bigas Luna); *Los Attillos de Brumal* di Cristina Fernández Cubas (diretto da Cristina Andreu); *La hija del Canibal* di Rosa Montero (regia di Antonio Serrano); *L'amore molesto* di Elena Ferrante (regia di Mario Martone); *I giorni dell'abbandono* della stessa Ferrante (regia di Roberto Faenza); *Non ti muovere*, *Venuto al mondo* e *Nessuno si salva da solo* di Margaret Mazzantini (regia di Sergio Castellitto); la tetralogia *L'Amica geniale* di Elena Ferrante (una serie televisiva della RAI (regia di Saverio Costanzo).

Inoltre Rosa Montero, Almudena Grandes, Lola Beccaria e Concita De Gregorio hanno lavorato come sceneggiatrici per la televisione e per il cinema, esempi significativi risultano essere *Dictadoras Mujeres de temer* con la sceneggiatura di Rosa Montero per la televisione argentina e il film documentario *Lievito madre* di Esmeralda Calabria con la sceneggiatura di Concita De Gregorio.

Questa relazione tra il cinema, la letteratura e la donna dimostra l'esistenza di sinergie e convergenze produttive nell'ambito della cultura contemporanea.

Potrebbe essere interessante, al fine di future ricerche, come l'analisi di queste sinergie possa essere utile negli studi di genere.

Allo stesso modo, in letteratura abbiamo dimostrato che negli anni '90 in Italia spicca la figura di Elena Ferrante che ha il merito di aver aperto un varco nell'approccio critico sullo status sociale delle donne nel sud Italia fin dal suo primo romanzo *L'amore molesto* (1992). La *smarginatura* dell'identità di cui parla Ferrante, trova una corrispondenza con la procedura di decostruzione derridiana nella cultura della seconda metà del ventesimo secolo, ma anche uno stretto collegamento con il mondo classico, e in particolare con le *Metamorfosi* di Ovidio. *L'Amica geniale* rappresenta il miglior tentativo della Ferrante relativo alla narrazione a tratti intimista (visione intima) e sociale (attraverso il gioco della polifonia di voci). L'opera di Ferrante ha anche il pregio di raccontare la storia d'Italia dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri, mettendo in evidenza i cambiamenti storici e sociali verificatosi, sottolineando la condizione delle donne, le lotte femministe, l'emancipazione del lavoro e le relazioni di coppia e quelle tra madre e figlia. I disordini interiori e sociali che Ferrante evidenzia nel suo lavoro potrebbero essere estesi al contesto di tutta l'Italia e del resto del mondo.

Un altro aspetto che abbiamo notato in questa ricerca è l'importanza dell'amicizia femminile. Questo rapporto ideale, misterioso e inquietante, come ha evidenziato Ferrante nella sua saga, ha un grande potere, ha la capacità di fornire la forza di ribellarsi contro le angherie subite. Ciò implica una trasformazione da parte delle protagoniste che da vittime si trasformano in sopravvissute. Infatti, come abbiamo sottolineato nel corso del nostro studio, la narrazione delle debolezze e delle violenze subite è stata una caratteristica tipica della letteratura spagnola scritta dalle autrici della Transizione fino ai giorni nostri. I personaggi che per esempio creano Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes e Lola Beccaria, non sono mai vittime: sono sopravvissute. Questa *trasformazione* di alcune protagoniste da vittime a sopravvissute riteniamo si possa collegare al movimento #MeToo contro la violenza femminile.

La narrazione polifonica è un elemento costitutivo dei libri di Concita De Gregorio (*Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto; Malamore. Esercizi di Resistenza del dolore*).

Tra tutte le autrici analizzate a nostro parere, Concita De Gregorio è quella che meglio rappresenta il *punto di unione* tra la cultura spagnola e quella italiana. Pertanto, l'autrice fornisce una serie di considerazioni interessanti sulla condizione delle donne in entrambi i Paesi, come abbiamo evidenziato nel nostro studio.

L'analisi di aspetti importanti *dell'identità femminile* come maternità e sorellanza ci ha portato alla conclusione che per le autrici italiane la maternità è un problema costante, essenziale e centrale durante la narrazione e prevale su altri aspetti dell'essere femminile, come le relazioni, la sessualità e l'uguaglianza di genere. Ciò è dovuto alle pressioni sociali imposte dalla società italiana, che rimane saldamente ancorata alla morale cattolica e alle convenzioni borghesi. D'altra parte, le autrici spagnole affrontano la questione della maternità in un contesto più ampio e la considerano come uno degli aspetti costitutivi *dell'essere femminile*, non necessariamente quello primordiale. Soffermarsi sul distinto atteggiamento da parte delle donne di entrambi i Paesi, verso questo aspetto, ci ha fatto riflettere su come le pressioni sociali influenzano l'identità femminile e possono condizionarla fino a causare gravi disordini mentali nelle donne. Lo studio sulla diversità di atteggiamento, che si

verifica in vari Paesi, riteniamo possa essere utile per vivere in modo meno drammatico questo aspetto.

Durante questo lavoro, abbiamo parlato di altre unioni: quelle che si verificano tra sorelle e quelle di coppia. Abbiamo cercato di dimostrare che la sorellanza è stata oggetto di interesse in diverse aree culturali contemporanee come la letteratura, il cinema, le arti, la sociologia e la psicologia. Tutti questi settori hanno affrontato la predetta relazione esplorandone le diverse sfaccettature. La sorellanza di fatto, non è stata solo l'oggetto di molti studi nella letteratura occidentale, ma è diventata nell'ultimo secolo l'immagine della lotta femminista.

Una riflessione sull'amicizia femminile, può servire per una migliore vita sociale tra le donne stesse e tra gli uomini e le donne.

Un altro aspetto che ha evidenziato il nostro lavoro è stato l'importanza e la permanenza del mondo classico e i miti in tutti queste autrici. Nelle loro opere si manifesta la necessità di ricorrere agli archetipi per spiegare il presente e ciò che siamo. Questo atteggiamento deriva dagli studi della psicoanalisi di Freud e Jung, che, partendo dal mito, giunsero a spiegare la formazione dell'identità collettiva e individuale. Abbiamo anche sottolineato che il riferimento al mondo classico può rappresentare un desiderio da parte dell'individuo di ritornare all'ordine e alla stabilità in una epoca di disordini, insicurezze e continui cambiamenti. *Mientras no digas te quiero; L'amore prima di noi; Malamore. Esercizi di resistenza al dolore; I giorni dell'abbandono* ci presentano il tema dell'amore e delle relazioni all'interno della cornice dell'identità femminile attraverso il mito.

Quando si parla di relazioni tra coppie, gli argomenti più affrontati dalle autrici prescelte sono l'amore e la sua mancanza, l'abbandono, l'isolamento e la violenza sessista. L'esperienza in molti casi drammatica di questi aspetti spinge le donne, il più delle volte, all'isolamento, alla solitudine e all'alienazione. Il parlare di questi problemi da parte di queste autrici implica non solo l'evidenziare un importante problema sociale, ma l'apertura alla ricerca di possibili soluzioni.

Durante l'intero percorso del nostro studio abbiamo visto che tutti i personaggi femminili nelle opere delle scrittrici spagnole e gran parte delle protagoniste italiane, anche se corrispondono a donne di distinto status sociale, professione, modo di

essere o esperienze di vita, hanno qualcosa in comune: ribellarsi ai canoni imposti dalla tradizione patriarcale e «fallologocentrica». Esse sviluppano un processo di decostruzione o *smarginatura*, se vogliamo utilizzare una parola di Elena Ferrante, che permette loro di costruire una nuova identità. Un'identità più forte non vittima di un condizionamento sociale. Questa nuova realtà pensiamo possa portare ad un maggiore equilibrio in una società che per secoli è stata governata da una prospettiva specificamente maschile. Sebbene il percorso sembra essere ancora lungo per raggiungere l'uguaglianza e il benessere sociale, la forza della parola, dell'immagine e dell'impegno sociale di queste autrici sembrano strumenti utili per aumentare la consapevolezza e per migliorare le esperienze.

Pertanto, conveniamo con Luperini, per quanto concerne lo studio della letteratura contemporanea, che oggi dovrebbe concentrarsi non solo su un approccio retorico, filologico ed erudito, ma anche ermeneutico, storico-culturale, tematico e antropologico. Allo stesso modo, la letteratura attuale dovrebbe essere oggetto di studio non solo delle università ma anche delle scuole. Durante questi anni di ricerca abbiamo potuto rilevare che in Spagna, le opere delle autrici e degli autori contemporanei sono oggetto di studio delle scuole superiori. Anche gli studi accademici sulla letteratura contemporanea di autrici sono sempre più numerosi. Invece, in Italia si nota, nell'ambito dell'istruzione secondaria e superiore, e a volte universitaria un mancato interesse per lo studio di autori italiani attuali, così come abbiamo potuto constatare attraverso la bibliografia sulle autrici oggetto della nostra ricerca⁸⁴⁰.

Eppure, riteniamo che lo studio della letteratura contemporanea ci permetta di conoscere il nostro passato e il nostro presente. In effetti, questa ricerca ci ha dato l'opportunità, attraverso l'analisi trasversale delle opere di queste scrittrici di comprendere il ruolo delle donne nel passato e nel presente, la strada che è stata percorsa fino ad oggi, i cambiamenti che sono avvenuti nel contesto sociale e familiare di entrambi i Paesi. Inoltre ci ha anche dato l'opportunità di confrontare entrambe le culture che, sebbene diverse, condividono la stessa origine greco-romana.

⁸⁴⁰ Romano Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, (Roma: Carocci editori, 2018), 129-134.

Lo studio delle opere di queste donne, il fatto di conoscerle personalmente e di intervistare alcune di loro ci ha dato l'opportunità di approfondire il loro mondo narrativo capirne i complessi meccanismi e la sua evoluzione negli ultimi decenni, e soprattutto che per parlare dell'essere umano, le sue ansie e i problemi esistenziali, oggi non importa scegliere un personaggio maschile o femminile.

In questa ricerca abbiamo evidenziato l'impegno sociale di alcune di queste scrittrici e il loro interesse per problematiche che riguardano la realtà contemporanea quali la globalizzazione, le mafie, la crisi economica, il terrorismo, le reti sociali e le molestie. Tale interesse per la realtà contemporanea può essere ascritto alla corrente letteraria del *Nuovo Realismo*, come hanno evidenziato Luperini e Ferraris.

Il passaggio dalla Postmodernità al Nuovorealismo, che è stato solo parzialmente affrontato in tutto questo lavoro, potrebbe essere un nuovo punto di partenza per esplorare la letteratura attuale scritta da donne. Infine, crediamo che le donne occidentali siano ancora alle prese con un processo di *decostruzione* dei canoni tradizionali e che siano ancora coinvolte nella ricerca della propria identità in molti settori. Un'identità che, nonostante si costruisce dalle ceneri del passato o dalla *somaginatura* delle forme, è femminile, vigorosa, combattiva, creativa e speranzosa.

Referencias bibliográficas

- Accardo, di Filippo. «19 luglio 1992/ 19 luglio 2011. Strage di via D'Amelio. Palermo ricorda il giudice Borsellino a 19 anni dalla sua morte». *Palermo Mania.it*, 18 de julio de 2011, <https://www.palermomania.it/news/societa-arte-cultura/19-luglio-1992-19-luglio-2011-strage-di-via-damelio-palermo-ricorda-il-giudice-borsellino-a-19-anni-dalla-sua-morte-30127.html>. (Acceso el catorce de marzo de 2018).
- Acín, Ramón. «A horcajadas del misterio». *Heraldo de Aragón Zaragoza*, 1 de junio de 1995.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. «La novela del siglo XXI». *Noticias, Educación*, 18 de marzo de 2007, <http://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2007/03/18/593142/novela-siglo-xxi.html>. (Acceso el veintiocho de diciembre de 2017).
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago». *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, coordinado por Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, María del Carmen Ruiz de la Cierva; Gonzalo Hidalgo Bayal, 1, 22-29. Madrid: CEU. PP. 2011.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal». *Literatures ibériques médiévales comparées: Literatures ibériques médiévales comparadas*, editado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, 15-38. Alicante: Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-clases-de-discursos-el-analisis-interdiscursivo--textos-literarios-y-forales-de-castilla-y-de-portugal/>. (Acceso el uno de septiembre de 2018).
- Alcott, May Loisa. *Piccole donne*. Milano: Rizzoli, 2008.
- Alborg, Concha. «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos, o musas?». *Mujeres novelistas en el panorama*

- literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa española*, 13-33. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 2000.
- Arániz, Joaquín. «Invenciones del amor electrónico. Lola Beccaria indaga en *El arte de Perder* la construcción del yo femenino», *La Razón*, 16 de abril de 2009.
- Arnáiz, Joaquín. «Lola Beccaria, escritora y filóloga». *Caballo verde*, *La Razón*, 22 de febrero de 2014, http://www.lolabeccaria.com/n_el_arte_de_perder.html. (Acceso el treinta de julio de 2018).
- Arnaldos Martínez, Manuel. «La novela policiaca de humor española. (1900-1936)». *Tonos Digital*, 2008, <http://www.tonosdigital.es/ojstest/index.php/tonos/article/viewFile/824/557>. (Acceso el uno de marzo de 2018).
- Arranz, Fátima. *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Asensi Pérez, Manuel. «Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles». *Actio Nova*, 2016, 40, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/.../7369>. (Acceso el veintiocho de mayo de 2018)
- Augustín Puerta, Mercedes. «Claves del feminismo español en la Transición Política. Algunas hipótesis a debate», http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mercedes_Agustin.pdf. (Acceso el doce de junio de 2018).
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin, 2003.
- Azua, Félix. *Historia de un idiota contada por él mismo, o el contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Balestrini, Nanni, Giuliani, Alfredo, Barilli, Renato, Gugliemi, Angelo. *Gruppo '63*. Milano: Bompiani, 2013.
- Beccaria, Lola. *La debutante*. Barcelona: Alba Editorial, 1996.
- Beccaria, Lola. *La luna en Jorge*. Barcelona: Destino, 2000.
- Beccaria, Lola. *Una mujer desnuda*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Beccaria, Lola. *Mariposas en la nieve*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Beccaria, Lola. *El arte de perder*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Beccaria, Lola. *Zero*. Barcelona: Planeta, 2011.
- «Entrevista a Lola Beccaria». *Pliego suelto*, julio de 2011, http://www.lolabeccaria.com/mat/pdf/entrevista_pliego_suelto_julio_2011.pdf. (Acceso el nueve de septiembre de 2018).

- Beccaria, Lola. *Mientras no digas te quiero*. Barcelona: Planeta, 2014.
- Benedetti, Laura. «Il linguaggio dell'amicizia e della città». *Quaderni di Italianistica*, XXXIII (2), (2002), 171-188.
- Billat Astrid, Antoinette. *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas posfranquistas*. New York: Peter Lang, 2004.
- Binet, Alfred. *Les Altérations de la personnalité*. Bruxelles: Ultra Letters Publishing, 2016.
- Blanco Pérez, Carlos Alberto. «Más allá de la posmodernidad». *Ensayos filosóficos y artísticos*, 142-149. Madrid: Dykinson, 2018.
- Bohórquez, Douglas. «Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6 (1997), 40-48.
- Bowlby, John. *Cure materne e igiene mentale del fanciullo*. Firenze: Giunti, 1957.
- Brady, Jennifer. «La reubicación de subjetividades en espacios marginales en *Instrucciones para salvar el mundo*». *Millars: Espai i historia* 40, nº 1 (2016), 135-154, <https://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/328280/0>. (Acceso el veinte de mayo de 2018).
- Bressa, Andrea. «Elena Ferrante, la misteriosa scrittrice celebrata dal New Yorker», edizioni e/o, 17 de enero de 2013, <https://www.edizionieo.it/review/2846>. (Acceso el de diez de junio 2018).
- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. Bari: La Terza, 2003.
- Bruss, Elisabeth. *The changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Calvino, Italo. *Se una notte di inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.
- Calvino, Italo. «Lettera a C. Salinari del 7 agosto 1952». *Italo Calvino, I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, editado por G. Tesio, 67. Torino: Einaudi, 1991.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Calvino, Italo. *Il visconte dimezzato*. Torino: Einaudi, 2005.
- Camí Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio, 2001.
- Cao, Claudia, Gugliemi, Marina. *Sorelle e sorrellanza nella letteratura e nelle arti*. Firenze: Franco Cesati Editori, 2018.
- Capozzi, Rocco. *Tra Eco e Calvino. Relazioni Rizomatiche*. Milano: Encyclomedia, 2013.

- Carnero, Roberto. *La nuova narrativa italiana dagli anni ottanta ad oggi* (Milano: Principato, 2009).
- Carroll, Lewis. *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie- Attraverso lo specchio*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004.
- Casadei, Alberto, Santagata, Marco. *Manuale di letteratura contemporanea*. Bari: Laterza, 2009.
- Castro Díez, Asunción. «El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas». *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de Narrativa española en (lengua castellana)*, 237-247. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2000.
- Cavarero, Adriana, Restaino, Franco. *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.
- Ceserani, Remo. «Cinque domande sul ritorno al passato». *Spinazzola V., Tirature '91*, 25-36.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati-Boringhieri, 1997.
- Chialant, Mara Teresa y Rao, Eleonora. *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*. Napoli: Liguori, 2000.
- Choy, Myung N. *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista en cinco autoras hispanas*. Bloomington: Palibro, 2012.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Santa Fé de Bogotá: Anthopos, 1994.
- Clough Ticineto, Patricia. «The Hybrid criticism of patriarchy: Rereading Kate Millett's Sexual Politics». *Sociological Quarterly* 35, nº 3 (1994), 473-486.
- Cocco, Francesco. «Lingua e cinema: Pasolini idea di cinema e piano sequenza». *Interromania*, Università di Corsica. (s.f.), <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/attivita-altre/lingua-e-cinema-pasolini-idea-di-cinema-e-piano-sequenza-858.html> (Acceso, el dos de marzo de 2018).
- Contadini, Luigi. «Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerebro son las sombras, La visión del abogado y El jardín vacío*». *Impossibilia*, Nº. 5 (2013), 32-46, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4325733.pdf>. (Acceso el 15 de octubre de 2017).

- Corsini, Maria Raffaella. «Paola Mastrocola. Una rivoluzione diversa». *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina.*, 159-168. Sevilla: Arcibel editores, 2009.
- Costa, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi, 2002.
- Crainz Guido. *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*. Donzelli: Roma, 2009.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell: University Press, 1982.
- Dazzi, Sergio, Madeddu, Fabio. *Devianza e antisocialità*. Milano: Cortina, 2009.
- De Beauvoir, Simone. *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore, 1979.
- De Gregorio, Concita. *Non lavate questo sangue. I giorni di Genova* (Milano: Feltrinelli, 2001).
- De Gregorio, Concita. *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*. Torino: Einaudi, 2006.
- De Gregorio, Concita. *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*. Torino: Einaudi, 2008.
- De Gregorio, Concita. *Malamore. Esercizi di resistenza al dolore*. Torino: Einaudi, 2008.
- De Gregorio, Concita. *Cosí é la vita. Imparare a dirsi addio*. Torino: Einaudi, 2011.
- De Gregorio, Concita. *Io vi Maledico*. Torino: Einaudi, 2013.
- De Gregorio, Concita «Quello che le donne ci dicono», *La Repubblica*, 21 de novembre 2014, https://www.repubblica.it/cronaca/2014/11/21/news/quello_che_le_donne_ci_dicono-101058390/. (Acceso el tres de abril de 2018).
- De Gregorio, Concita. *Mi sa che fuori é primavera*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- De Gregorio, Concita. *Cosa Pensano le ragazze*. Torino: Enaudi, 2016.
- De Gregorio, Concita. *Non chiedermi quando. Romanzo per Dacia*. Milano: Rizzoli, 2017.
- De Gregorio, Concita. *Chi sono io? Autoritratti, identità, reputazione*. Milano: Contrasto, 2017.
- De Maglie, Davide. «Dal Catino di zinco a Zorro, l'identità femminile in Margaret Mazzantini». *Il Cristallo*, Digital Edition, 2009. www.altoadigecultura.org/pdf/r04_05.html. (Acceso el veinticuatro de agosto de 2018).
- De Rogatis, Tiziana. *Elena Ferrante, Parole chiave*. Roma: E/O, 2018.

- Derrida, Jacques. «La Double séance», *Tel Quel*, No. 41 (1970), 3–43.
- Derrida, Jacques. *La disseminazione*. Traducido por Petrosino Silavano y Odorici M.J. Milano: Jacka Book, 1972.
- Derrida, Jacques. *Margini della filosofia*. Traducido por Iofrida, M. Torino: Einaudi 1997.
- Derrida, Jacques. «La pharmacie de Platon». *Tel Quel*, No. 32/33 (1969), 3-48.
- Derrida, Jaques. *Il fattore della verità*, Traducido por F. Zambon. Milano: Adelphi, 1978.
- Didier, Beatrice. *L'écriture femme*. Paris: Presses Universitaires Français, 1981.
- Di Stefano, Paolo. «Intervista a Romano Luperini. Addio postmoderno, torna il realismo». *Corriere della sera*, 20 de agosto de 2014, https://www.corriere.it/cultura/14_agosto_20/addio-postmoderno-torna-realismo-1ffa6f70-2852-11e4-abf5-0984ba3542bc.shtml. (Acceso el uno de febrero de 2018).
- Di Stefano, Paolo. «Ferrante: felice di non esserci». *Corriere della Sera. El club della Lettura*, 17 de marzo de 2016, <http://lettura.corriere.it/news/ferrante-felice-di-non-esserci/> (Acceso el uno de septiembre de 2016).
- Donnarumma, Roberto. *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*. Palermo: Palumbo, 2010, citado en Vitello, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, 8.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1980.
- Eco, Umberto. «Prolusione». En VV.AA., *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo, Actas del Congreso*, 20-44. Bologna: Pendragon, 1980, <https://books.google.it/books?isbn=8883423275>. (Acceso el dos de marzo de 2018).
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati* (Milano: Bompiani, 2001).
- Eco, Umberto. *Numero Zero*. Milano: Bompiani, 2015.
- Eco, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompani, 2015.
- Eco, Umberto. *Il super uomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: La Nave di Teseo, 2016.
- Encinar, Ángeles. «Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual». *AIH (Asociación Internacional de Hispanistas). Actas, XII*, 91-97. 1995,

- https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf. (Acceso el dieciséis de agosto de 2018).
- Escudero, Javier, González, Julio. «Rosa Montero ante la creación literaria: escribir es vivir». Rosamontero.es, 1999,
https://www.rosamontero.es/prensa/Entrevista_Javier_Escudero.pdf. (Acceso el trece de agosto de 2018).
- Escudero, Javier. *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Espinosa, Miguel. *Escuela de Mandarines*. Madrid: ediciones de la Torre, 2002.
- Fallaci, Oriana. *Il sesso inutile –Viaggio intorno alla donna*. Milano: Rizzoli, 1961.
- Fallaci, Oriana. *Penelope alla guerra*. Milano: Bur, 1998.
- Fernández Cubas, Cristina. *Mi hermana Elba*. Barcelona: Tusquets, 1980.
- Fernández Cubas, Cristina. *Los Altillos de Brumal*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- Fernández Cubas, Cristina. *El año de Gracia*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- Fernández Cubas, Cristina. *El ángulo del horror*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Fernández Cubas, Cristina. *Con Agatha en Estambul*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Fernández Cubas, Cristina. *El Columpio*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Fernández Cubas, Cristina. *Hermanas de sangre*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Fernández Cubas, Cristina. *Cosas que ya no existen*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Fernández Cubas, Cristina. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Omega, 2001.
- Fernández Cubas, Cristina. *Parientes pobres del diablo*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Fernández Cubas, Cristina. *La habitación de Nona*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: E/O, 1992.
- Ferrante, Elena. *I giorni dell'abbandono*. Roma: E/O, 2002.
- Ferrante, Elena. *La figlia oscura*. Roma: E/O, 2006.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. Roma: E/O, 2011.
- Ferrante, Elena. *Storia del nuovo cognome*. Roma: E/O, 2012.
- Ferrante, Elena. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: E/O, 2013.
- Ferrante, Elena. *Storia della bambina perduta*. Roma: E/O, 2014.
- Ferrante, Elena. *La frantumaglia*. Roma: E/O, 2016.
- Ferrari, Stefano. *La scrittrici come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*. Lecce: La Terza, 2012.

- Ferrari, Stefano. «La scrittura come riparazione». *Pedagogika.it*, 2014, <http://www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article>. (Acceso el dieciocho de julio de 2017).
- Ferraris, Maurizio. *Introduzione a Derrida*. Roma, Bari: La Terza, 2003.
- Ferraris, Maurizio. *Ricostruire la Deconstruzione*. Milano: Bompiani, 2010.
- Ferroni, Giulio. *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*. Roma, Bari: La Terza, 2010.
- Fígares, Mar Campo, Rodríguez, Juan Carlos. «Entrevista con Almudena Grandes». *Álabe*, nº 3 (2011), 3-10, <http://www.ual.es/alabe>. (Acceso el diecisiete de julio de 2018).
- Figueroba, Alex. «Feminicidio (asesinatos a mujeres): definición, tipos y causas». *Psicología y Mente. Psicología criminalística y forense*. (s.f.), <https://psicologiyamente.net/forense/feminicidio>. (Acceso el uno de abril de 2018).
- Filippetto, Celia. «La saga *Dos amigas* de Elena Ferrante». *Vasos Comunicantes: revista de ACE Traductores*, nº 47 (2016), 9-14.
- Folkart, Jessica A. *Angles on Otherness in Post-Franco Spain. The fiction of Cristina Fernández Cubas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel. *L'ordine del discorso*. Torino: Einaudi, 2004.
- Foucault, Michel. *La volontà di sapere*. Traducción de Pasquale Pasquino y Giovanna Procacci. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Foucault, Michel. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità. Vol. II*. Traducción de Laura Frausin Guarino. Milano: Feltrinelli, 2015.
- Foucault, Michel. *La cura di se. Storia della sessualità. Vol. III*. Traducción de Laura Frausin Guarino. Milano: Feltrinelli, 2015.
- Franchini, Antonio. «Mazzantini, prosa e catarsi». *Il Sole 24 ORE*, 24 de julio de 2011, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-07-24/mazzantini-prosa-catarsi-081329.shtml?uuid=AaoeWuqD> (Acceso el dieciocho de julio de 2018).
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona: Destino, 2000.
- Freud, Sigmund. «Sessualità femminile». *Opere vol 11: L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti*, 63-80. Torino: Bollati Boringheri, 1967.
- Fromm, Erich. *L'arte d'amare*. Milano: Mondadori, 1986.

- Gambaro, Fabio. «Il genio delle donne. Intervista a Julia Kristeva il mio libro sulla Arendt». *La Repubblica*, 20 de marzo de 2006, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/03/20/il-genio-delle-donne.html> . (Acceso el uno de julio de 2018).
- García-Abad García, María Teresa. «Presentación. Literatura y cine o *el cine soñado*». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol.187-748, marzo abril (2011), 205-210, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1294>. (Acceso el veintiséis de abril de 2018).
- García, Miguel Ángel. «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, Escritura y Mundo». *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 7, (2004), ISSN1577-6921, <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm> . (Acceso el diez de septiembre de 2018).
- Gascón Vera, Elena. «La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el postmodernismo español». *Un mito nuevo la mujer como sujeto/objeto literario*. (Madrid: Pliegos, 1992),39-59.
- Gatti, Claudio. «Ecco la vera identità di Elena Ferrante». *Il Sole 24 ORE*, dos de octubre de 2016, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB>. (Acceso el diez de julio de 2018).
- Ghidotti, Cecilia. *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*. Tesis Doctoral inédita, Università di Bologna, 2015, <http://www.amsdottorato.unibo.it/7043/>. (Acceso el treinta de enero de 2017).
- Gil De Sousa, Celia María. *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y guerra civil*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Córdoba, 2018.
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer in the Nineteenth Century Imagination*. Yale: Yale University Press, 1979,
- Ginori, Anais. «Tutte le vite di Julia». *La Repubblica*, 9 de abril 2017, <https://ricerca.repubblica.it/.../2017/.../tutte-le-vite-di-julia54.html>. (Acceso el veintiuno de junio de 2018).
- Ginsborg, Paul. *L'Italia del tempo presente, Famiglia, società civile, Stato, 1980-1996*. Torino: Einaudi, 1998, 183-184.
- Ginzburg, Natalia. *Cinque romanzi brevi*. Torino: Einaudi, 2005.
- Ginzburg, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Einaudi, 2006.

- Ginzburg, Natalia. *La strada che va in città*. Torino: Einaudi, 2007.
- Ginzburg, Natalia. *Lessico Familiare*. Torino: Einaudi, 2016.
- Ginzburg, Natalia. *E' stato così*. Torino: Einaudi, 2018.
- Ginzburg, Natalia. *Famiglia*. Torino: Einaudi, 2018.
- Gleen, Kathleen M., «Transgresiones genéricas, en unas narraciones de Carme Riera, Imma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernandez Cubas». *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, coordinado por Pilar Nieva de La Paz, 302-313. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.
- González Castro, Francisco. *Las relaciones insólitas*. (Madrid: Pliegos editoriales, 1996).
- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- Grandes, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Grandes, Almudena. *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Grandes, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Grandes, Almudena. *Atlas de geografía humana*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Grandes, Almudena. *Mercado Barceló*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Grandes, Almudena. *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Grandes, Almudena. *Estaciones de paso*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Grandes, Almudena. *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Grandes, Almudena. *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- Grandes, Almudena. *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- Grandes, Almudena. *Las tres bodas de Manolita*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Grandes, Almudena. *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- Grandes, Almudena. *Los pacientes del doctor García*. Barcelona: Tusquets, 2017.
- Greimas, Algirdas J., Courtés, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio, trad. di, Fabbri Paolo, Mondadori, Milano 2007), 152.
- Guerrero Hernández, José Antonio. *¿Curan las palabras? Manual de comunicación médica y sanitaria*. (2009), <http://www.cervantesvirtual.com/obra/curan-las-palabras-manual-de-comunicacion-medica-y-sanitaria--0/>. (Acceso el dieciséis de septiembre de 2018).
- Guitart, Anna. «Entrevista a Cristina Fernández Cubas». *Tria33*, 23 de junio de 2015, <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/la-riera/la-riera/video/5534095/>. (Acceso el uno de septiembre de 2017).
- Heilbrun, Carolyn Gold. *Reinventing womanhood*. New York: Norton, 1979.

- Heras García, Manuel. «Escritores italianos y cigüeñas en Salamanca. Paola Mastrocola e Andrea Vitali». *Salamanca: Revista de estudios* (2008), 181-187.
- Holloway, Vance Robert. *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Iovino, Michela. «Michel Foucault e il Sapere-potere». *'900 letterario*, veintiocho de enero de 2015, <https://www.900letterario.it/critica/michel-foucault-sapere-potere/>. (Acceso el veinte de junio de 2018).
- Izzo, Donatella. *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti, Roma*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996.
- Jamson Henry. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*. Traducción de Stefano Velotti. Milano: Garzanti, 1986.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Juristo, Juan Ángel «Lola Beccaria nos enseña a seducir». *ABC El Cultural*, veintidós de febrero de 2014, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2014/02/22/016.html>. (Acceso el uno de septiembre de 2018).
- Khun, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Catedra, 1991.
- Kobilj Cuic, Sanja. «Romper il tabù: il tema dell'abbandono dei figli In una donna di Sibilla Aleramo e La figlia oscura di Elena Ferrante». *Raudem - Revista de Estudios de las Mujeres*, nº 3 (2015), 252-257, DOI: 10.25115/raudem.v3i0.630.
- Knights, Vanessa. *The search of identity in the Narrative of Rosa Montero*. New York: Edwin Mellen Press, 1999.
- Kubbs, Fernanda. *La puerta entreabierta*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Kristeva, Julia. *Donne Cinesi*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Traducción de Scalco, A.. Milano: Spirali, 2006.
- Kristeva, Julia. «Dobbiamo costruire una religione laica». *La Repubblica*, 7 de septiembre de 2013. Repubblica delle idee, http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/2013/09/07/news/julia_kristeva_dobbiamo_costruire_una_religione_laica-66074528/ (Acceso el veinte de mayo de 2018).
- Kristeva, Julia. *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile*. Roma: Donzelli, 2018.

- León Casero, Jorge. «Jacques Derrida». *Philosophica*, 2013. Roma: Universidad Pontificia de la Santa Cruz. www.filosofico.net/derrida.htm. (Acceso el dos de junio de 2016).
- Lejeune, Philippe. *Autobiographie at langage*. Paris: Sevie, 1975.
- Librandi, Rita «Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante. Dal Dialogo al Polilogo. L'Italia nel mondo. Lingue, letterature e culture in contatto». *Dal Dialogo al polilogo: L'Italia nel mondo. Lingue, letterature e culture in contatto, Atti del Convegno Varsavia 6-8, aprile 2017*, editado por Elzbieta Jamrozik y Anna Tylusinska- Kowalska, in corso di stampa 2018.
- López Santos, Miriam. «Cuando habla el subconsciente. Grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (2) (Universidad de León, 2013), 311-324.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Luperini, Romano. *La fine del Posmoderno*. Napoli: Guida Editori, 2005.
- Luperini, Romano. *Dal modernismo a oggi*. Roma: Carocci, 2018.
- Madrid Moctezuma, Paula. «Como agua para el chocolate y Malena es un nombre de Tango. En busca de la genealogía perdida.». *América sin nombre. Boletín de la unidad colonial en el siglo XX hispanoamericano* (3), (2002), 62-70.
- Marías, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Marías, Julián. *La crisis de la mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, 1980.
- Marías, Julián. *La mujer y su sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Martín Cerezo, Iván. «La evolución del detective en el género policiaco». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº.10 (2005), 362-384, ISSN 1577 – 6921, <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>. (Acceso el once de marzo de 2017).
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela, 2009.
- Martín Gaité, Carmen. *El balneario*. Madrid: Siruela, 2010.
- Martín Varela, Milagros. «Umberto Eco reflexiona sobre el periodismo en Número cero». *Género libre*, 10 de junio de 2017, <https://generolibresite.wordpress.com/2017/06/10/umberto-eco-reflexiona-sobre-el-periodismo-en-numero-cero/>. (Acceso el uno de febrero de 2018).
- Martínez, Clara Isabel. «La sabiduría narrativa de Pereira». *Filandón - Diario de León*, once de diciembre de 2011,

- http://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/sabiduria-narrativa-pereira_652615.html. (Acceso el dos de noviembre de 2017).
- Mastrocola, Paola. *Le palline di pane*. Parma: Guanda, 2001.
- Mastrocola, Paola. *Una barca nel bosco*. Parma: Guanda, 2004.
- Mastrocola, Paola. *La scuola raccontata al mio cane*. Parma: Guanda, 2004.
- Mastrocola, Paola. *Che animale sei? Storia di una pennuta*. Parma: Guanda, 2005.
- Mastrocola, Paola. *E se covano i lupi*. Parma: Guanda, 2008.
- Mastrocola, Paola. *La narice del coniglio*. Parma: Guanda, 2009.
- Mastrocola, Paola. *Più lontana della luna*. Parma: Guanda, 2009.
- Mastrocola, Paola. *Facebook in the rain*. Parma: Guanda, 2012.
- Mastrocola, Paola. *Non so niente di te*. Torino: Einaudi, 2013.
- Mastrocola, Paola. *L'esercito delle cose inutili*. Parma: Guanda, 2015.
- Mastrocola, Paola. *La passione ribelle*. Bari: Laterza, 2015.
- Mastrocola, Paola. *L'anno che non caddero le foglie*. Parma: Guanda, 2016.
- Mastrocola, Paola. *L'amore prima di noi*. Torino: Einaudi, 2016.
- Matt, Lugi «Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno». *Treccani*, 2007, www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html. (Acceso el veintiocho de enero de 2018).
- Mazzantini, Margaret. *Manola*. Milano: Mondadori, 1998.
- Mazzantini, Margaret. *Non ti muovere*. Milano: Mondadori, 2002.
- Mazzantini, Margaret. *Nessuno si salva da solo*. Milano: Mondadori, 2011.
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Planeta, 2016.
- «Mi sa che fuori è primavera di Concita De Gregorio», Feltrinelli 2015, <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/mi-sa-che-fuori-e-primavera/> (Acceso el treinta de junio de 2017).
- Michelson, Constanza. «Juliet Mitchell, psicoanalista y feminista británica: Mujeres contra mujeres, la trampa del patriarcado». *The Clinic*, 14 de Junio de 2016, <http://www.theclinic.cl/2016/06/14/mujeres-contra-mujeres-la-trampa-del-patriarcado/>. (Acceso el 22 de junio de 2016).
- Millás, Juan José. *La visión del abogado*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Millás, Juan José. *El jardín vacío*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Millás, Juan José. *Cerebro son las sombras*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- Millet, Kate. *La política del sesso*. Traducido por Bruno Odderra. Milano: Bompiani, 1979.

- Mínguez Arranz, Norberto. *La novela y el cine. Análisis comparado de los discursos narrativos*. Valencia: Contra luz libros de cine, 1998.
- Mitchell, Juliet. *Women's Estate*. London: Penguin, 1971, 75-122.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women*. Philadelphia: Basic Book, 2000.
- Modelesky, Tania *Feminism without women. Culture and Criticism in Post feminist age*. London, New York: Rotulledge, 1991.
- Moers, Ellen. *Literary Women. The great Writers*. New York: Doublday, 1976.
- Molina, César Antonio. «¿Vivimos en la mentira? La caída de la prensa en manos irresponsables es una mordaza para la democracia». *El País*, 14 abril de 2015, https://elpais.com/cultura/2015/04/09/babelia/1428597088_147086.html. (Acceso el treinta y uno de enero de 2018).
- Montero, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Montero, Rosa. *La función Delta*. Barcelona: Debate, 1981.
- Montero, Rosa. *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Montero, Rosa. *Amado amo*. Barcelona: Debate, 1988.
- Montero, Rosa. *Temblor*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Montero, Rosa. *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Montero, Rosa. *Amantes y Enemigos*. Barcelona: Penguin Random House, S.A.U, 1998.
- Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. Barcelona: Espasa Libros, 2003.
- Montero, Rosa. *El corazón tártaro*. Madrid: Espasa, 2001.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Montero, Rosa. *Historia del Rey Transparente*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Montero, Rosa. *Historias de mujeres*. Barcelona: Penguin Random house, 2015.
- Montero, Rosa. «Mitos». *El País*, veintitrés de octubre de 2007, https://elpais.com/diario/2007/10/23/ultima/1193090402_850215.html. (Acceso el uno de septiembre de 2017)
- Montero, Rosa. *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- Montero, Rosa. *Lágrimas en la lluvia*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Montero, Rosa. *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral, 2013.
- Montero, Rosa. *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral, 2015.
- Montero, Rosa. *La carne*. Madrid: Alfaguara, 2016.

- Montero, Rosa. «Porque pueden». *El País semanal*, 29 de octubre de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/10/29/eps/1509228300_150922.html. (Acceso el veinticinco de febrero de 2018).
- Morante, Elsa. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1989.
- Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994.
- Morante, Elsa. *Il gioco segreto*. Milano: Adelphi, 1995.
- Morante, Elsa. *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi, 1995.
- Morante, Elsa. *La storia*. Torino: Einaudi, 2014.
- Mulvey, Laura. *Film, feminism and the Avant Grade*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Muñoz Molina, José Antonio. «Lola Beccaria: “amar es una receta excelente para entrar en la obsesión, pero a cambio te permite salir de la neurosis”». *Revista de Letras*, ocho de septiembre de 2009, revistadeletras.net/lola-beccaria-amar-es-una-receta-excelente-pa.-. (Acceso el cinco de septiembre de 2018).
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Muraro, Luisa. *Diotima, Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1987.
- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona, 1996.
- Nencioni, Anna. «Il discorso sul viaggio in Paola Mastrocola in *Una Barca nel bosco e Più lontani dalla luna*». *El tema del viaje un recorrido por la lengua y la literatura italiana*, coordinado por María José Calvo Montoro y Flavia Cartoni, 469-484. Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2010.
- Nieva de la Paz, Pilar. «Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política: (1975-1982)». *Hispanística XX*, nº 19 (2002), 419-432.
- Ortega y Gasset, José. «Vieja y nueva política. Conferencia de José Ortega y Gasset en 1914, en el Teatro La Comedia de Madrid». *Sociología crítica*, <https://dedona.wordpress.com/.../vieja-y-nueva-politica-conferencia>. Acceso el veinte de septiembre de 2017.
- Ortiz, Lourdes. *Luz de la memoria*. Madrid: Akal, 1976.
- Ortiz, Lourdes. *Picadura mortal*. Madrid: Sedmay, 1979.
- Ortiz, Lourdes. *En días como estos*. Madrid: Akal, 1981.

- Ortiz, Lourdes. *Urraca*. Barcelona: Planeta, 1982.
- Pacheco Oropeza, Bettina. «El cuento de la década de los noventa». *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 481-492. Madrid: UNED, 2000.
- Paszkiwicz, Katarzyna. *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*. Barcelona: Icaria, 2017.
- Pelgreffi, Igor. «Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos». *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, n. 11 (2013): 229-298,
http://www.losguardo.net/public/archivio/num11/articoli/2013_11_Igor_Pelgreffi_Animale_autobiografico_Derrida_scrittura_autos.pdf . (Acceso el cuatro de junio de 2018).
- Penchini, Marta. «La morte della famiglia e il femminismo negli anni sessanta e settanta. I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg». *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, editado por G. Ania y J. Butcher, 60. Napoli: Dante & Descartes, 2007.
- Pérez, Janet. «The Seen, the Unseen and the Obscene in Cristina Fernández Cubas's fiction». *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, editado por Kathleen M. Glenn y Janet Pérez, 120-150. Cranbury: University of Delaware Press, 2005.
- Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Torino: Einaudi, 2005.
- Pirandello, Luigi. *Uno nessuno e centomila*. Torino: Einaudi, 2005.
- Pirandello, Luigi. *Così è, se vi pare*. Milano: Rizzoli, 2013.
- Pisanty, Valentina, Traiani, Stefano. «Eco, Kant e l'ornitorinco: vent'anni dopo. Introduzione». *RIFL. Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*., 11 (2017), 1 -5
www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/410. (Acceso el cinco de junio de 2018).
- Poelen, Anne Marie. «Fernández Cubas, Cristina: Parientes pobres del diablo». *Lletra de Dona, Centre Dona i Literatura / Universitat de Barcelona*, 2007,
<http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/parientes-pobres-del-diablo>. (Acceso el veinte de agosto de 2017).
- Pollo, Paola. «L'ex PM ha superato la soglia dell'eroe È inattaccabile: 8 su 10 lo sostengono». *Corriere Della Sera*, 11 dicembre, 1996,
http://archiviostorico.corriere.it/1996/dicembre/11/superato_soglia_dell_eroe_inattaccabile_co_0_96121114618.shtml. Acceso el 14 de marzo de 2018.

- Posada Kubissa, Luisa. «Diferencia, identidad, feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray». *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 39. (2006), 181-201, <http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/16589> (Acceso el uno de marzo de 2018).
- Posada Kubissa, Luisa. «"El "género", Foucault y algunas tensiones feministas». *Estudios de Filosofía*, nº 52 (2015), 29-43. Doi: 10.17533/udea.ef.n52a03, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379846135003>. (Acceso el cuatro de junio de 2018).
- Pozuelo Yvancos, José María. «El vuelo de la mariposa». *El Cultural*, ocho de mayo de 2004.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Derrida y la crítica literaria. Δαίμων». *Revista de Filosofía*, nº 34 (2005), 129-131, <http://revistas.um.es/daimon/article/download/12681/12211>. (Acceso el cuatro de junio de 2018).
- Prieto de Paula, Ángel, Langa Pizarro, Mar. *Manual de literatura española actual*. Madrid: Castalia, 2007.
- Ramaoli, Isabella, Cosenza Domenico y Bossola Pietro. *Jacques Lacan e la clínica contemporánea*. (Milano: FrancoAngeli Editori, 2003), 119, <https://books.google.it/books?isbn=8846444434>. (Acceso el diecisiete de agosto de 2018).
- Radford, Jill, Russel, Diana E. H. *The politics of women killing*. New York: Twayne, 1992.
- Raja Soutullo, Melina, Rabelo Câmara, Yls. «Las Edades de Lulú: un análisis del erotismo en lenguaje femenino». *Entrepalavras* 5, (2015). 88-104, nº 3, DOI: <http://dx.doi.org/10.22168/2237-6321.5.5.3%20esp.88-104>.
- Ramón, Esteban. «Isabel Coixet: “A los españoles nos unen más cosas de las que nos separan”». *RTVE*, 22 de septiembre de 2016, <http://www.rtve.es/noticias/20160922/isabel-coixet-espanoles-unen-mas-cosas-separan/1407876.shtml>. (Acceso el veintiséis de abril de 2018).
- Reyes Ferrer, María. «La narrativa de Elena Ferrante: el desequilibrio de Olga, una Medea moderna». *Revista de Estudios de las Mujeres*, 3, nº 28 (2015), 268-282. DOI: <http://dx.doi.org/10.25115/raudem.v3i0.631>.
- Reyes Ferrer, María. «La funzione dello specchio ne *I giorni dell'abbandano* di Elena Ferrante». *Asparkia. Revista de investigación feminista. Cuadernos de filología*

- italiana*, n.º.23 (2016), 221-236, <http://dx.doi.org/10.5209/CFIT.54011>. (Acceso el treinta de julio de 2018).
- Reyes Ferrer, María. «La maternidad y las relaciones materno filiales en la obra de Elena Ferrante». *Asparkia. Revista de investigación feminista*, n.º31 (2017), 47-63. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.31.3>. (Acceso el treinta de julio de 2018).
- Riccio, Biagio. «La Milano da bere: 25 anni da Tangentopoli e Mani pulite», *Liberio Pensiero*, doce de junio de 2017, <https://www.liberopensiero.eu/12/06/2017/editoriali/liberi-pensieri/la-milano-da-bere-25-anni-da-tangentopoli-e-mani-pulite/>. (Acceso el veinte de enero de 2018).
- Riddel, Maria del Carmen. *La escritura femenina en la posguerra española*. New York: Peter Lang, 1995.
- Riego de Moine, Irene. *Presencia de Mujer. Repensando la identidad y la vocación femeninas*. Córdoba, República Argentina: Emmanuel Mounier Argentina, 2009.
- Riva, Gigi. «Ciao Umberto. Julia Kristeva». *L'Espresso*, tres de marzo de 2016, www.kristeva.fr/1/eco-l-espresso3marzo2016. (Acceso el veintiocho de mayo de 2018).
- Rizzarelli, Maria. «Natalia Ginzburg». *Doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/materiali/natalia-ginzburg>. (Acceso el 2 de enero de 2018).
- Roas, David. «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica». *Ier Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, editado por López Pellisa, T. y Ángel Moreno, F.,94-120. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- Rodríguez Marcos, Javier. «Antonio Pereira, un maestro del cuento». *El País*, veintisiete de abril de 2009, https://elpais.com/diario/2009/04/27/necrologicas/1240783201_850215.html. (Acceso el dos de noviembre 2017).
- «Rosa Montero nos habla de La ridícula idea de no volver a verte». *Culturales UNED*, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=hK-V6F8C1WM>. (Acceso el trece de agosto de 2018).

- Rossi Doria, Anna. «Memoria, storia e politica delle donne». *Donne tra memoria e storia*, editado por L. Capobianco), 98-120. Napoli: Liguori Editore, 1993.
- Russell, Diana E. H., Harmes, Roberta A. *Femicide in global perspective*. New York: Teachers College Press, 2001.
- Russo, Lucía. *Percorsi della narrativa spagnola de 1936 a 1995: Cristina Fernández Cubas*. Tesis de Grado inédita, Università Orientale di Nápoles, 1995-1996.
- Russo, Lucía. «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y en *Mi sa che fuori é primavera* de Concita De Gregorio». *Actio Nova* 1 (2017), 69-95, <https://revistas.uam.es/actionova>. (Acceso el dos de agosto de 2018).
- Russo, Lucía. «Entrevista personal a Cristina Fernández Cubas. Barcelona, doce de diciembre de 2017». [Material inédito].
- Russo, Lucía. «Entrevista personal a Rosa Montero. Madrid, trece de febrero de 2018». [Material inédito].
- Russo, Lucía. «Entrevista personal a Lola Beccaria Madrid, veintisiete de julio de 2017». [Material inédito].
- Russo, Lucía. «Lo real y lo fantástico en las obras de Cristina Fernández Cubas». *Actas del XIV Congreso Internacional ALEPH Todos los siglos de la lluvia. El canon en la literatura hispánica* (Sevilla. Ed. Renacimiento. Colección Iluminaciones n° 129), 409-425.
- Russo, Lucía. «El uso del seudónimo en Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante». Comunicación presentada en *I Jornadas interdisciplinares en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 1 y 2 de junio de 2016).
- Russo, Lucía. «Posmodernidad y Clasicismo en la obra de Cristina Fernández Cubas y Elena Ferrante». Comunicación presentada en *Aleph I Congreso Internacional: Estudios Literarios Perspectivas actuales*. (Universidad de Córdoba, 9 y 10 de febrero de 2017).
- Russo, Lucía. «Rosa Montero y Umberto Eco ¿de la Posmodernidad al Nuovorealismo?». Comunicación presentada en *III Jornada interdisciplinar en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*. (Universidad Autónoma de Madrid, 13 y 14 de junio de 2018).
- Sánchez Noriega, José Luis. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

- Sánchez Testas, Antón, Alba Martínez, Lucía. «La saga de Nápoles: Elena Ferrante y los regresos de los grandes relatos». *Quimera. Revista de literatura* nº 405 (2017), 32-36.
- Santos, Alonso. *Novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum, 2003.
- Satué, Francisco. «Almudena Grandes». *Urogallo, Revista literaria y cultural*, nº 2. (1994), 100,101.
- Savater, Fernando. *Caronte aguarda*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Saviano, Andrea. «Devo fare in fretta perché adesso tocca a me». *Linea Press*, 11 julio de 2016, <https://www.lineapress.it/borsellino-devo-fretta-perche-adesso-tocca/>. (Acceso el catorce de marzo de 2018).
- Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Schilder, Paul. *The image and appearance of the human body: studies in the constructive energies of the psyche*. (London: K. Paul, Trench, Trubner & co 1935).
- Segre, Cesare. *I segni e la critica*. Milano: Einaudi, 1969.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin, 2012.
- Showalter, Elaine. *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Sigüenza, Carmen «Número cero», el último latigazo de Umberto Eco contra el mal periodismo». *Agencia EFE*, veinte de febrero de 2016, <https://www.efe.com/efe/america/cultura/numero-cero-el-ultimo-latigazo-de-umberto-eco-contra-mal-periodismo/20000009-2845278>. (Acceso el uno de febrero de 2018).
- Silverstein, Louise B., Auerbach, Carl F. «Deconstructing the Essential Father». *American Psychologist*, 54, Nº 6 (1999), 397-407. DOI: 10.1037/0003-066X.54.6.397
- Silvestri, Domenico. *La forbice e il ventaglio. Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico*. Napoli: Arte Tipografica, 1995.
- Soliño Pazó, María Mar. «La mujer en el cine de Almodóvar». *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, nº. 1 (2011), 86-90, <http://www.escriptorasyescrituras.com/la-figura-la-mujer-cine-almodovar/>. (Acceso el uno de abril de 2018).

- Solorza, Paola Susana. «El feminismo italiano y español de la década de 1980. Perspectivas sociales y representaciones literarias: *Lettere a Marina* (1981) de Dacia Maraini y *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets». *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, N° 1 (2015), 129-152. DOI: 10.15517/C.A..V12I1.17722.
- Spinazzola, Vittorio. *Tirature '91*. Torino: Einaudi 1991.
- Spires, Robert C. «Posmodernism Parologism: El Ángulo del horror by Cristina Fernández Cubas». *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7, n° 2 (1995), 233-245.
- Stevenson, Robert Louis. *The strange case of doctor Jekyll y Mister Hyde*. London: Penguin, 2003.
- Suárez Andrés, Irene. «La habitación de Nona de Cristina Fernández Cubas. Conjunción de lo fantástico y de lo maravilloso». *Ínsula*, n°. 834 (2016), 41-47.
- Suárez Meana, Teresa. «Sexismo en el lenguaje: apuntes básicos». *Mujeres en red. El Periódico Feminista*, 11 de noviembre de 2007, <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article832>. (Acceso el veintisiete de abril de 2018).
- Tacconi, Giuseppe. «Scritture lamente e sorde alla pratica. Il caso di *Togliamo il disturbo* di Paola Mastrocola». *Italia: Rivista di orientamenti pedagogici. Rivista internazionale di scienze dell'educazione* 59, .N° .349 (2012), 523-536.
- Taffon, Giorgio. «Venuto al mondo di Margaret Mazzantini: dal testo al paratesto e ritorno». *Zibaldone. Estudios italianos* 2, no. (2 (2014), 72-78, <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6983/6669>. (Acceso el uno de agosto de 2018).
- Torrente Ballester, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Destino, 1973.
- Traini, Stefano. «La struttura assente e il principio di immanenza. Qualche riflessione sul metodo semiótico». *RIFL/SFL* (2017), 245-254. DOI: 10.4396/SFL201716
- Valles Calatrava, José. *La novela criminal española*. Granada: Ed. Universidad de Granada, 1991.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 2011.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Vega, Verónica. «El complejo de Edipo en Freud y Lacan». Buenos Aires: Facultad de Psicología. Psicología Evolutiva Adolescencia. (2015), http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/oblig

- atorias/055_adolescencia1/material/archivo/complejo_edipo.pdf (Acceso el cinco de agosto de 2018).
- Villanueva, Darío. «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema». *Historia y Crítica de la literatura española*, coordinado por Francisco Rico, Vol. 9, Tomo 1, 1992 (Los nuevos nombres: 1975-1990), 3-40. Barcelona: Crítica, 1992.
- Villarini, Andrea. «Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L'amica geniale* di Elena Ferrante». *Allegoria* XXVIII, n°. 73(2016), 193-203, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/931.pdf>
- Viscardi, Barbara. «Eco e il posmoderno». *Coscienza*, n° 1 (2011), 27-31, <http://www.meic.net/allegati/files/2011/03/16986.pdf> (Acceso el dieciséis de enero de 2018).
- Vitale, Francesco. «Analisi del discorso ». *Dizionario degli studi culturali*, editado por Michele Cometa, 62-67. Roma: Meltemi, 2004, <http://hdl.handle.net/11386/1002946>. (Acceso el veintiséis de junio de 2018).
- Vitello, Gabriele. *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*. Tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Trento, 2011, http://prints-phd.biblio.unitn.it/707/1/TESI_DI_DOTTORATO_SUL_TERRORISMO.pdf. (Acceso el uno de diciembre 2017).
- Wilde, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Boston: Allyn & Bacon, 2008.
- Winnicott, Donald. *Psicoanalisi e pensiero contemporaneo (con altri), a cura di John D. Sutherland*. Roma: Armando ed., 1971.
- Zatlin, Phyllis. «Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic». *Monographic Review* 3, n°. 1/2 (1987), 107-118.
- Zazzo, René. *Il paradosso gemellare* (Firenze: La Nuova Italia, 1987).
- Zbudilova, Helena. «Lo cortazariano en la narrativa de Cristina Fernández Cubas y José María Merino». *Pensamiento y Cultura*, n°. 9 (2006), 97-106, <https://www.redalyc.org/pdf/701/70190109.pdf> (Acceso el dieciséis de agosto de 2018).

ANEXO I



Entrevista a Cristina Fernández Cubas

Barcelona, 12 de diciembre de 2017

Las relaciones entre hermanas son curiosas y ambivalentes

L.R. En tus libros aparecen casi siempre personajes femeninos, ¿por qué te centras especialmente en ellos, piensas que son más interesantes?

C.F.C. No tengo una respuesta clara. En mis primeros libros, los personajes femeninos y los personajes masculinos estaban prácticamente a la par. *Fifty-fifty*. Pero es cierto que con el tiempo me he centrado más en narradoras y personajes femeninos. No lo hago por una ideología determinada ni por un propósito previo, me surge así para lo que quiero contar.

L.R. Me llamó mucho la atención, en un capítulo de *Cosas que ya no existen* y, precisamente, en *El Ashram*, una frase tuya en la que comentas que siempre te han gustado las relaciones entre hermanas. De hecho, también este tema aparece en *La Puerta entreabierta* y en *La habitación de Nona*, para mí tu obra maestra.

C.F.C. (*Sonríe*) Muchas gracias.

L. R. Hablando de la relación entre mujeres, exploras las relaciones entre hermanas, ¿por qué este tipo de relación te interesa tanto

C.F.C. Quizá todo se reduzca a que yo era la cuarta de cinco hijos de los cuales cuatro éramos chicas. Los dos mayores, una chica y un chico, estaban bastante lejos de mí por una cuestión de edad, pero mis otras dos hermanas siempre han estado presentes en mi vida, sobre todo en la infancia y adolescencia, y las relaciones entre hermanas, como casi todo el mundo sabe, son curiosas y ambivalentes... Hay mucho tema allí

L.R. Por ejemplo, en el cuento *El final de Barbro*, que es un cuento que me ha encantado porque allí hay todo: realidad, fantasía, cuentos de hadas...

C.F.C. Sí...

L.R. Presentas esta relación tan estrecha entre las tres hermanas, si nos fijamos en el lenguaje que utilizan las tres

C.F.C. Están muy unidas y hablan en primera persona del plural.

L.R. Por eso, utilizan un lenguaje que solo ellas entienden. Es un lenguaje de hermanas.

C.F.C. Hubo un momento, antes de la irrupción de Barbro en sus vidas, en el que lógicamente existían diferencias entre ellas. Pero, de alguna manera, el enemigo común las une, se convierten en una única voz y le hacen frente a la intrusa. En realidad, es la historia de un ajuste de cuentas más que una venganza y yo, la verdad, opino que la inquietante Barbro merecía este final... (*nos reímos*). No es un final cruento, que conste, no hay sangre, no matan a nadie...pero es de una “refinada” crueldad. Eso sí.

L.R. Pero bueno, la crueldad también viene por parte de Barbro, no solo por parte de las tres hermanas

C.F.C. Claro, claro. Más que una venganza es un ajuste de cuentas por parte de las hermanas. Justicia poética, si quieres. Hacen lo que tiene que hacer, creo yo

L.R. Bueno, además de las relaciones entre hermanas, me ha parecido que a lo largo de tu narrativa te has centrado siempre en las relaciones entre mujeres. Por ejemplo, entre madres e hijas o también entre profesora y niña, véase por ejemplo el apartado de *Cosas que ya no existen*, en el que te centras en el personaje de la monja y en *La habitación de Nona*...

C.F.C. ... Y todo lo que sale en *Cosas que ya no existen* es real

L.R: Lo sé. Son hechos reales, haces referencia en el prólogo. Pero volviendo a la relación entre mujeres, si consideramos el cuento *La habitación de Nona*, presentas una relación entre la niña narradora, su madre y su abuela, en la que

el padre parece estar ausente, como si la discapacidad de su hija no fuese un problema suyo. No parece capaz de solucionarlo.

C.F.C. Exactamente. Se lo va sacando de encima. Es como si no fuera con él.... O tal vez está más que hartos, no se engaña y es el único que intuye adónde pueden ir a parar las cosas.

L.R. ¿Y por qué te centras tanto en esta relación entre mujeres: madre, hija, abuela?

C.F.C. Es difícil explicar el porqué. Cuando me pongo a narrar algo creo que son los mismos personajes los que toman la palabra. Yo les organizo, pero también ellos se organizan. Me gusta este juego entre abuela, madre, hija o hijas

L.R. Hija o hijas, porque no se entiende si es un desdoblamiento de la voz narradora

C.F.C. Sí... (*Sonríe*) Dejemos que sea el lector quien saque sus conclusiones.

L.R. Siempre hablando de mujeres, a lo largo de tu obra haces referencia a dos mujeres muy conocidas: Emilia Pardo Bazán y Evita. ¿Qué representa, o ha representado para ti, Emilia Pardo Bazán? ¿Por qué la elección de esta autora a la que dedicaste un ensayo?

C.F.C. Bueno, más que un ensayo, era una aproximación... Se trataba de una colección sobre autores de España y Latinoamérica y yo elegí a Emilia Pardo Bazán, una escritora que había descubierto tardíamente. En el colegio pasaban de largo, no era más que un nombre. *La* Pardo Bazán... Ese “*La*”, el artículo, me ponía nerviosa Y, encima, había visto de pequeña una foto de la autora con cara de pocos amigos, con mal genio... O sea que no podíamos haber empezado peor (*Ríe*). Yo estudié Derecho, además.

L.R. Sí, lo sé, Derecho y Periodismo.

C.F.C. Exacto, quiero decir que tampoco en la Facultad la conocí ni la estudié, pero ocurrió que un buen día, cuando tenía ya un par de títulos publicados, buscando unos libros en las estanterías de mi casa me encontré de sopetón con una recopilación de cuentos de terror que me había regalado mi padre hacía un montón de años. La parte

extranjera aparecía ajada, muy leída, desgastada, mientras que la parte española estaba casi sin tocar. Como si acabase de salir de imprenta. La abrí al azar por una página que resultó ser *La Resucitada*, un relato de Emilia Pardo Bazán que me parece maravilloso, un cuento en el que no se pueden decir más cosas en menos líneas. Estaba en lo alto de una escalera de mano y a punto estuve de caerme. Me fascinó y pensé: voy a leer todo lo de esta señora y, desde entonces, me entró algo así como una pasión *pardobazanesca*... La autora con sus cuentos tocó todos los palos, todas las técnicas. Hay unos mejores que otros, pero la mayoría me parecen buenísimos. Inolvidables. Fue un encuentro tardío y además casual. Pero cuando haces un descubrimiento de este tipo quieres leerlo todo... ¿No? Esto es lo que me pasó a mí.

L.R: ¿Y a partir de allí la idea del ensayo

C.F.C. De allí. Cuando me propusieron escribir un miniensayo sobre un autor o autora de mi elección, no lo dudé. Escribí unas cuarenta páginas sobre su vida y obra, y añadí una selección de textos.

L.R: ¿Y Evita, que es otro personaje femenino histórico que está en tu obra, en un capítulo de *Cosas que ya no existen*

C.F.C. ¡Hombre!, de Evita no hace falta decir nada. Evita es un personaje por sí mismo.

L.R. ¿Sí, pero por qué le has dedicado un apartado en *Cosas*

C.F.C. En *Cosas que ya no existen* el capítulo dedicado a *Evita* fue un preámbulo para entrar en los meses que pasé viviendo en Argentina y en los que asistí a la muerte de Perón. La figura de Evita me impresionó mucho. Hacía muchísimos años que había muerto, pero, en realidad, seguía viva. Evita es un personaje único, sea uno partidario o no lo sea. Lo utilizo para introducir mis días, mis meses en Buenos Aires en este libro de recuerdos que aún no sé del todo cómo nació, pero que, la verdad, me hizo mucho bien. Cuando lo terminé, me dije: “Ah, qué bien estoy ahora, me he quitado una mochila de encima”. Mientras lo escribía me lo pasé en grande: reí, rescaté muchas cosas de las que me habría olvidado si no lo hubiese escrito, y también lloré en algún capítulo.

L.R. Y La nota inicial que acompaña la segunda edición, y el viaje en esta lectura de memorias.

C.F. C. Sí, me dijeron si podía añadir algo, pero no quise añadir nada. Me parece bien la estructura. Entonces, puse la nota contando que no había cambiado nada (*ríe*). Ni una coma

L.R. Otro tema que se trata a largo de tu narrativa es el de la educación, quiero decir, la educación religiosa y también la laica. Por ejemplo, en *Mi hermana Elba* exploras este tema relacionado con una niña con discapacidades mientras en *Cosas* cuentas tu experiencia personal con esa monja terrible.

C.F.C: Porque era así... (*Se ríe*). ¡Era así!

L.R. ¡Sí! me lo imagino... Entonces, ¿por qué has dedicado buena parte de tus cuentos a ese asunto? (véase por ejemplo *Mi hermana Elba*, *Cosas que ya no existen*, *La habitación de Nona*).

C.F.C. Bueno, ahora han cambiado los planes de educación, pero en *Segundo de Bachillerato*, el capítulo que abre *Cosas que ya no existen*, las alumnas entonces teníamos once años, doce, máximo... Yo tenía once. Pensar que una persona adulta pueda utilizar todo su poderío contra una niña de once años me sigue pareciendo atroz... Lo cuento en el prólogo. Y también que lo escribí en Atenas y que lo publiqué en un periódico de Madrid como si fuera un cuento. Pero tuve noticia de algunas antiguas alumnas de mi edad que habían conocido también a la monja en cuestión en otros colegios... Bueno, creo que allí toqué algo...La mentira. Y quería contarle porque lo tenía grabado en la mente. No pudo conmigo, aunque lo pasé fatal. Mira, es uno de mis triunfos, quizás el único (*ríe*).

L.R: Si consideramos la figura de la mujer actual española, ¿piensas que se puede hablar de una verdadera emancipación e igualdad con la figura masculina?

C.F.C: Se ha avanzado mucho, desde luego, pero todavía existen brechas. No legales pero sí en la vida cotidiana. En mi infancia y adolescencia -tengo 72 años- las mujeres emancipadas o con profesiones liberales eran muy pocas, pero nunca se me pasó por la cabeza atribuirlo a una cuestión de inferioridad. Al contrario, yo consideraba que aquellos que así lo creían sí eran inferiores... Supongo que fui feminista antes de conocer la palabra feminista. Y las discriminaciones legales o sociales me

obsesionaban. Precisamente, en *Cosas que ya no existen*, hablo de cierto artículo escandalosamente discriminatorio...

L.R: Sí, lo mencionas (*cojo la página del libro y leo*) ... «el inefable artículo 321 del Código Civil vigente hasta 1972” La mujer no podía, como los hombres, abandonar el hogar familiar a los 21 años, salvo en tres supuestos: nuevas nupcias de los progenitores, matrimonio de la interesada o ingreso en un convento...

C.F.C. Ser monja y casarse, sí. Esas eran las opciones.

L.R: O por la muerte natural del cónyuge

C.F.C. Claro, porque no existía el divorcio. O sea que sólo podías irte de casa para casarte, meterte a monja o porque uno de tus progenitores - viudo o viuda- contrajera nuevas nupcias. No siempre se aplicaba, supongo, pero existía. Yo lo veía como un espada de Damocles. Y, sobre todo, como un astuto intento de mantener a la mujer en un colegio perpetuo ¿Qué es lo que temían? La libertad y la dignidad de la mitad de la población. Ni más ni menos.

L.R: ¿Qué es para ti la escritura?

C.F.C: ¿Qué es para mí la escritura? Es la pregunta más difícil de contestar. De pequeña era un juego, ¡quizás el más privado de todos los juegos! Porque no necesitaba a nadie, ni siquiera a una hermana (*Sonríe*). Necesitaba una libreta y un bolígrafo. Me podía inventar otros mundos.... ¿Qué es para mí la escritura? Es mucho, pero no me atrevo a definirlo. Es como aquella pregunta: ¿por qué escribe usted? Hay muchas respuestas, algunas muy brillantes. Muchos dicen: “Yo hago esto porque no sabría hacer otra cosa”. No, yo sí que sabría hacer otra cosa (*ríe*), estoy segura. Pero digamos que es mi elección de estilo de vida y algo muy importante para mí.

L.R: ¿Y piensas que el acto de escribir puede tener un poder curador

C.F.C. Sí, lo tiene. Para uno mismo desde luego. Y no me gustaría quedar como una prepotente, pero para los demás también porque, vamos a ver, yo no pretendo cambiar el mundo, pero es un muy agradable que de vez en cuando encuentres a alguien que te diga: «He leído tal libro suyo en un momento que estaba muy mal y ahora soy otra

persona». Esto me ha pasado, supongo que le ha pasado a muchos escritores. Y me produce una gran alegría. Cambiar el mundo, no, pero cambiar o alegrar a unas cuantas personas y que estas personas digan: «Uy, aquí ha tocado usted cosas que yo tenía dentro y ahora me han salido». Esto no tiene precio. En *Cosas que ya no existen*, al dar voz a mis recuerdos, terminé muy contenta, reconciliada conmigo misma.

L.R: Has explorado varios géneros narrativos, entre todos, el que más te gusta es el cuento. ¿Por qué? ¿Es el género en el que te sientes más cómoda? ¿O por qué arranca en el mundo de tu infancia, quiero decir, se refiere a los cuentos de Edgar Allan Poe que te contaba tu hermano, y a los cuentos de la narración oral que te contaba tu niñera Totó?

C.F.C. Me atrae el misterio del cuento, y no hablo solo como escritora sino como lectora. El cuento es un género lleno de misterios y de peligros; te puedes equivocar a la menor de cambio. Es un género difícil, tiene muchos recovecos que todavía no se han descubierto, ni tal vez se descubrirán jamás. Embarcarse en el cuento como escritora o como lectora me parece una aventura fascinante. Empecé con cuentos, con *Mi Hermana Elba* y con *Los Altillos de Brumal*, y después escribí una novela -*El año de Gracia*- y me lo pasé en grande. La escribí porque lo que quería contar se adaptaba mejor al género novela, pero eso no quita que el cuento sea algo por lo que he batallado muchísimo. Cuando empecé a publicar, me decían: ¿para cuándo la novela? Era el género que en aquel momento tenía más prestigio. Pero yo seguí mi camino y, la verdad, creo que hice muy bien en perseverar porque ahora las cosas han cambiado, hay una cantidad de buenos cuentistas editados y alguna editorial dedicada exclusivamente al relato.

L.R. Y tú has aportado una contribución importante para que este género se consolidase en España, como en el resto de Europa. Creo has dado este empujón

C.F.C. Me gusta este género, a pesar de que, quizás, nunca tendrá la cantidad de lectores de la novela...

L.R. Pero me he dado cuenta de que después de que empezaras a escribir cuentos varios escritores han comenzado a practicar este género.

C.F.C. Bueno, coincidencia. Nada más.

L. R. Pues no lo creo... Y, ¿qué ha representado para una escritora consolidada como tú escribir bajo seudónimo?

C.F.C. Cuando escribí *La Puerta entreabierta* y firmé Fernanda Kubbs (mis apellidos ligeramente alterados o extranjerizados) cerraba un momento de mi vida en que yo, por cuestiones personales, no podía ni escribir ni leer, me sentía alejada de todas estas cosas...hasta que ,de repente, pensé en escribir algo completamente distinto y pensé también que tenía que avisar a mis lectores En lo que yo escribo, como sabes, suelen darse sucesos inesperados que irrumpen en la aparente normalidad; esos agujeros negros que tiene la vida cotidiana y que, de pronto, se hacen visibles. Pero siempre intento tratarlo con verosimilitud. Sé que el lector puede creer que es improbable, pero por lo menos posible. Ahora bien, en *La puerta entreabierta* cambié completamente de registro; pretendí que el lector me siguiera en una aventura *imposible*... Y mostré mis cartas desde el principio, cuando al final del primer capítulo, Isa, la joven periodista que está entrevistando de mala gana a una vidente, se queda encerrada dentro de la bola de cristal. Por eso acudí a un seudónimo y por eso también en la portada del libro había una banda en la que se leía: “Fernanda Kubbs es Cristina Fernández Cubas”. En la solapa, además, se informaba al lector que con *La Puerta*... yo iniciaba una línea paralela que es muy posible que continúe algún día. De todas formas, en la novela hay algunos pasajes que podrían pertenecer a cualquiera de las dos “autoras”. Pienso, por ejemplo, en toda la historia de Miraslov, el gitano errante, donde me sentí muy en la línea de mi firma habitual.

L.R. Y también en *El dueño de las palabras* (cuento troncado)

C.F.C. Sí, sí, el cuento de las palabras. El libro – que en realidad es una novela repleta de cuentos- empezó como un juego; necesitaba reír, romper mi silencio o mi bloqueo. Había muerto mi marido y yo estaba mal. Pensé: esta hermana de tinta, así la llamé, me va a ayudar y me ayudó

L.R. Empujas la puerta, como has dicho en otras entrevistas.

C.F.C. Sí, eso.

L.R: ¿Qué opinas del caso de Elena Ferrante de este escritor/ra que vive en la condición de fantasma desde hace veinte años?

C.F.C. ¿Sabes lo que pasa?, que no puedo opinar porque no he leído nada de Elena Ferrante. Parece que es buena, pero no lo sé. Hablo de oídas.

L.R. Me refiero al hecho de escribir bajo seudónimo, nadie la conoce, qué opinas de este escritor fantasma, no sabemos nada sobre su identidad si es un hombre o una mujer

C.F.C. Pero, ya se sabe, ¿no?

L.R. Son rumores, opiniones.

C.F.C. No lo sé, pero deben de haberle hecho un gran lanzamiento, porque las editoriales, en principio, no son amigas de promocionar a un desconocido. Yo misma tuve varias conversaciones y encuentros antes de que se aceptara mi propósito de publicar como Fernanda Kubbs... En el caso de Elena Ferrante, como te digo, no tengo ni idea porque no la he leído.

L.R. Juan José Millas, refiriéndose al caso Ferrante en una entrevista comentaba que «escribir bajo la condición de fantasma. debe ser un placer enorme» y como tú también has utilizado el seudónimo querría saber un poco de ti cómo es escribir bajo seudónimo

C.F.C. Sí, la verdad es que me dio una libertad de la que carecía en aquel momento. Fernanda Kubbs era yo, pero era otra persona. Son juegos que se hace uno mismo, en su mente, y creo que fue gracias a Fernanda Kubbs, a la cual le tengo mucho acariño, que pude escribir después *La habitación de Nona*

L.R: A menudo en tus obras hay explícitas referencias al cine. Me refiero a *Cosas que ya no existen* en el que le dedicas un capítulo *El Poder del Cine* y también en el cuento *Una nueva Vida* que pertenece a *La habitación de Nona* donde se hace referencia al lenguaje cinematográfico ¿Cuánto influye el cine en tu narrativa

C.F.C. Bueno, yo no creo que mi lenguaje sea cinematográfico, pero sí que el cine es para mí una referencia vital, como para casi todos los de mi edad. Vivíamos en una España muy gris y el cine era una puerta abierta de par en par. No creo, ya dije, que mi lenguaje sea cinematográfico, aunque a veces en mis libros haya *travellings*, *flash blacks* etc..., como también los hay en los sueños. Y antes del cine existía el sueño. No lo olvidemos. El sueño es el rey de todas estas cosas, de la burla del espacio y del tiempo.

L.R. ¿Cuáles de tus obras te gustaría ver en la gran pantalla y qué director te gustaría que dirigiera una película sobre un trabajo tuyo?

C.F.C. Bueno, me han hecho ya un par de películas

L.R. *Hermanas de sangre* por el director cántabro Jesus Garay

C.F.C: *Hermanas de sangre*, un tele movie y antes *Brumal*, sobre *Los Altillos de Brumal*, dirigida por Cristina Andreu, entonces una jovencísima directora. Era su primera película y tuvo una distribución más bien *underground*. Pero fue muy interesante para mí hacer el guion con ella. Tengo un recuerdo excelente.

L.R. Cristina Andreu

C.F.C. Sí, *Brumal* es su primera película, volvimos a verla hace poco y tiene secuencias que me siguen gustando mucho. Tuvo una repercusión bastante positiva en el *underground*, e incluso Cristina fue nominada para los Goyas como directora novel. Hace años de esto. Mi relación con ella fue inmejorable, nos hicimos amigas y así seguimos. Después he tenido varias propuestas, pero nunca han llegado a buen término. Algunas porque lo que me proponían no me interesaba y otras por cuestiones de producción o por gente que son como fantasmas: aparecen, te hacen trabajar, reunirse etc... y luego se esfuman. Así y todo, claro que me gustaría que alguna otra obra se plasmase en el cine, pero no pienso en quien ni en cómo.

L.R: Y de tus últimas obras, ¿cuál te gustaría ver en el cine?

C.F.C: De las últimas, (*lo piensa unos instantes*) ... Pensando en términos cinematográficos quizás los *Wasi-Wano* resultara muy visual y podría convertirse en un largometraje. *La nueva vida* o *Hablar con viejas* podrían ser un corto, o también *Interno*

con figura. En cuanto a *La habitación de Nona* no tengo demasiada idea de cómo se podría llevar al cine, pero me encantaría que me sorprendieran.

L.R. Muy difícil de tratar por el tema desdoblamiento.

C.F.C. Estaría fascinada.

L.R: Me gustaría centrar este encuentro sobre tres trabajos tuyos: *Cosas*, *La puerta entreabierta*, *La habitación de Nona*, y me ha parecido que en cada uno de estos libros prevalecen unos elementos que son partes integrantes de tu narrativa, quiero decir, en *Cosas* elementos biográficos, la memoria, el cuento y su arte, la narración oral, el viaje, paisajes exóticos, el sueño; En *La puerta*, escrito por tu hermana de tinta, el elemento fantástico, el cuento, el poder de la palabra, la narrativa juvenil que tiene su sabiduría y finalmente *La habitación de Nona*, una síntesis de todos estos aspectos: en ese libro se funden elementos autobiográficos, fantásticos, exóticos y se reflexiona sobre el género del cuento. ¿tenías planeado escribir una obra que reunía todos estos aspectos? Es increíble que en 180 páginas está toda Cristina Fernández Cubas.

C.F.C. ¿En *La habitación de Nona*? No tenía planeado nada, pero estoy convencida de que Nona enlaza de alguna manera con Elba. *La habitación de Nona* fue posible gracias a Fernanda Kubbs, pues, como te he dicho antes, yo estaba bloqueada y con *La puerta entreabierta* me solté. Para mí el proceso de escritura de *Nona* fue muy profundo, muy interesante y cuando lo acabé pensé, bueno, aquí hay un libro, éste es *mi* libro.

L.R. Estos cuentos están todos relacionados el uno con el otro.

C.F.C. Sí, hay ventanas que los comunican. Soplos de aire.

L.R. A partir de la portada, diría.

C.F.C. Sí, la portada es un cuadro de un italiano, Cecioni

L.R: Mientras que el elemento autobiográfico, es decir, el autor, se convierte en personaje en dos ocasiones ¿Cómo lo viviste en el momento de la narración?

C.F.C. Las dos pertenecen a momentos diferentes.

L.R. *Interno con figura* y *La nueva vida*

C.F.C. *Interno* es posterior y *La nueva vida* obedece a un momento en el que, como se ve, yo estaba sumida en la desesperación de la añoranza. Me encontraba en Madrid y tuve, por unos instantes, la sensación de que el tiempo no había pasado

L.R. Yo cuando leí este cuento lloré.

C.F.C. Y yo al escribirlo.

L.R. Lloré y tuve que interrumpir la lectura. En realidad, lloré en dos ocasiones leyendo este libro: en *El final de Barbro*, por la relación tan especial del padre con sus hijas, también durante su enfermedad, y durante el momento de su muerte, y en *La nueva vida*. Creo que es muy difícil escribir tan bien y despertar emociones tan profundas

C.F.C. La verdad es que escribí *La nueva vida* en plena emoción y de un tirón porque partía de una impresión real que acababa de tener en la calle. Un espejismo.

L.R. ¿En cuanto a *Interno*?

C.F.C. *Interno* nació de una mezcla de sensaciones. En la Fundación Mapfre, visitando la exposición de los *Macchiaioli*, me llamó la atención un cuadro pequeñito de Cecioni: *Interno con Figura*. Un cuadro en el que se veía una cama enorme y una niña agazapada ocultándose de algo. Era un óleo “con historia”: sólo que yo no sabía cuál era la historia. Y la inventé. Me ayudé de un grupo de niños que aquel día visitaba la sala con una monitora y escuché fascinada sus comentarios. Los niños siempre hacen comentarios maravillosos, interpretaciones increíbles. Y aunque, para mi frustración, no se sentaran en el suelo, como yo esperaba, frente a *Interno* yo los hice sentar en la ficción. Y de ahí salió el cuento. Pero cuando compré la postal de Cecioni que luego convertí en portada no lo sabía todavía. Había algo en la imagen que me recordaba a Nona. Pensé que era Nona o que podía ser Nona

L.R. Sí, de hecho, lo comentas en la narración.

C.F.C. Sí, me recordaba a Nona, medio escondida, rara, con los ojos un poco achinados y ocultando algo en un hatillo hecho de sábanas..., pero luego, ya en casa, comprendí

que *Interno con Figura* se merecía una historia propia. Y la narré en primera persona, una primera persona muy reconocible aunque en ningún momento digo: “Soy yo” ni doy mi nombre, pero sí me presento como una escritora que se encuentra casualmente en Madrid, visita la exposición de los Macchiaioli y se detiene ante un cuadro que la intriga profundamente... Este es el arranque. Después cuando una de las niñas de ficción, una niña que luego vestirá un impermeable rojo con capucha, da a entender que a ella, como a la figura del cuadro, alguien quiere matarla, las cosas se complican... *Interno* es un cuento sencillo y al tiempo, me parece, explica muchísimas cosas. Sobre todo al final, cuando la narradora, ya en el Ave que la devolverá a Barcelona, concluye: “Y hago lo único que puedo hacer. Escribo un cuento”.

L.R. Entonces en *Interno con figura*, a pesar del elemento autobiográfico, hablas también de lo que te empuja a escribir un cuento. ¿Se puede hablar de metarrelato?

C.F.C. Sí quieres... Pero también del poder de la palabra, que es un poder limitado en la situación concreta de este cuento, pero un gran poder al cabo. El único del que dispone en este momento la supuesta escritora que visita la Fundación Mapfre y cree hallarse en el vestíbulo de un crimen.

L.R. Volviendo al tema de tus personajes. ¿La mayoría, también en *La habitación de Nona*, son personajes que están al borde entre personajes reales y personajes fantásticos?

C.F.C. Bueno, quizás es mi forma de contemplar la vida. Yo no creo que la realidad sea plana. Hay mucho que no entendemos...o sólo creemos entender cuando traspasamos cierto umbral. Cada noche, sin ir más lejos El mundo de los sueños.

L.R. Por ejemplo, en *Hablando con viejas*, hay una vieja que luego se convierte en una bruja parecida a la de Hansel y Gretel.

C.F.C. Sí, exacto, (*ríe*) exacto.

L.R. O la niña de la caperucita roja de *Interno* que es una niña de un colegio pero que parece salir de un cuento. Me encanta esta visión doble de estos personajes reales que, pero tienen elementos fantásticos que están al borde.

C.F.C. ...Y está además la perversa Barbro, la reina de las nieves ... Sí, ésta es una de las ventanas que unen los cuentos. Y en cuanto a la casa de Hansel y Gretel en *Hablar con viejas* te diré que parte también, no sé si lo habrás leído en una alguna entrevista, de una historia real, de un encuentro que tuve yo aquí, en Barcelona, en la calle París.

L.R. No eso no, no lo he leído.

C.F.C. Bueno, estoy convencida de que este cuento fue escrito desde el remordimiento...Me explico. La anécdota real es la siguiente: Voy andando por la calle París, me detengo en el escaparate de una zapatería y de repente oigo una voz: «¡Niña!». Me vuelvo y veo una viejecita monísima y sonriente, vestida con un alegre traje floreado. «Niña», repite, «Por favor, ¿me ayudarías a cruzar la calle?» Le digo que sí, me coge del brazo y la ayudo a cruzar. Ella me indica uno de los edificios de la calle: «Yo vivo aquí ¿sabes?» La acompaño hasta la puerta: la ancianita me mira con agradecimiento: «¿Te gustaría subir un rato a casa? Te invito a tomar un café y unas galletitas» Entonces yo contesto: «No, la verdad es que no puedo, tengo un poco de prisa, igual otro día ...». Pero de camino a mi casa empiezo a sentirme fatal. Mira que soy mala, me digo, qué me hubiese costado regalarle diez minutos de mi tiempo, subir a su piso y tomarme un café, un cortado, lo que fuera... Pobre señora, ¡qué sola tiene que sentirse! Y en estas reflexiones...

L.R. Sobre la soledad.

C.F.C. Sí, eso pensaba ¡Qué sola estaba!, ¡y qué confiada! Confiaba en mí que no me conocía de nada y me invitaba a subir. Y si yo fuera una mala persona...

L.R. También Alicia, protagonista y víctima del cuento, piensa eso.

C.F.C. Sí, también Alicia piensa eso. Total, que llegué hasta mi casa y me puse a imaginar cómo sería la suya...Y empecé a escribir sin saber a dónde iba, pero lo que no había hecho en la vida real lo hice en la ficción. Subí a su casa, un piso típico del ensanche -los dormitorios a un lado, un largo pasillo y el comedor y la galería en el otro extremo- y mientras avanzaba me ganó la sensación de que aquella casa escondía un secreto. No diré cual (no quiero estropear la sorpresa al hipotético lector) pero sí que, al descubrirlo, me absolví de mi egoísmo. ¡Hice bien en no subir!!De la que me había librado! Y cualquier resto de mala conciencia desapareció al instante (*ríe*)

L.R. En el primer cuento, *La habitación de Nona*, hablas de un tema muy actual, de una familia que debe relacionarse con una niña con discapacidades, de aquí el uso del término «especial» para referirse a ella y su consecuente reflexión sobre el significado de esta palabra. Luego exploras los trastornos de la niña narradora que pone en discusión su propia identidad. ¿Por qué elegiste ese tema, la discapacidad, el tema del doble, del espejo, los espacios cerrados?

C.F.C. Bueno, el primer estímulo fue por la idea del amigo imaginario, ese fue el primer estímulo.

L.R. De hecho, lo exploras a lo largo de la narración.

C.F.C. También por el recuerdo de una amiga que tiene una hermana discapacitada y en su casa nunca se utiliza un término distinto al de síndrome de Down. Esa chica, además, no tiene un solo amigo imaginario; tiene muchísimos. Una pandilla... Pero lo que más me interesa es la creación de otra identidad: la invención del “otro”. El poder de la imaginación, finalmente. En el fondo este libro se abre con el poder de la imaginación de Nona y se cierra con la de los los Wasi-Wano en una clave completamente distinta. Un final agridulce porque el admirado tío de la narradora se aleja tambaleándose de puro borracho, pero le ha dejado a su sobrina una herencia inestimable: el fabuloso mundo de los Wasi-Wano.

L.R. Sí, de esta tribu exótica imaginaria, también aquí en el borde entre realidad y fantasía.

C.F.C. Sí, porque, Valeria, por ejemplo, ¿es de esta tribu o no? (*Sonríe*)

L.R. El tema de la infancia se vuelve a presentar en distintas facetas a lo largo de esta recopilación: en Interno con figura, en el que describes las impresiones que produce el cuadro de Cecioni en un grupo de niños y quizá asistimos a la revelación de un secreto familiar por parte de una niña, hasta llegar al paso de la niñez a la edad adulta en Día entre los Wasi-Wano, en el que se habla de esta misteriosa tribu amazónica, ¿por qué para ti el tema de la infancia es tan importante

C.F: C: ¡Es que es importantísimo! En la infancia está la clave de lo que seremos luego. No del todo, porque naturalmente las cosas se pueden corregir, aumentar o disminuir, pero sí es una base muy importante. Piensa en Spielberg, por ejemplo. De pequeño se pasaba el día mirando por la ventana buscando naves extraterrestres, ovnis, seres de otros planetas... ¿Y cuál fue una de sus primeras películas? Pues nada menos que “Encuentros en la tercera fase” Hay gente que dice que la infancia no le ha influido. Pues muy bien, yo respeto todas las ideas y todos los caminos, pero me parece raro. La infancia es muy rica en emociones, en sentimientos, es una visión del mundo muy peculiar y sobre todo hay momentos en esa etapa en los que uno cree que todo es posible, que abres una puerta y puedes encontrarte en otra dimensión. Nunca he olvidado estos momentos.

L.R: ¿Los Wasi-Wano representan la misteriosa cultura latinoamericana?
¿Latinoamérica y su cultura representan otro hilo conductor en tu obra

C.F.C: Bueno, los Wasi-Wano se representan a sí mismos. Se trata en realidad de una tribu inventada. Completamente. Una tribu en la que canalicé algunas vivencias del Amazonas junto con realidades como la deforestación constante, y bastantes fantasías. Entre mis recuerdos está el de viajar por carreteras perdidas en autobuses descuajeringados y ver de pronto, asomadas entre el follaje que bordeaba el camino, a indígenas desnudas, pero tapándose, porque sabían de sobra que los pasajeros de los autobuses las miraban de una forma distinta a como lo hacía su gente. Esta imagen quedó fija en mi memoria. Y se me ocurrió recrearme en una tribu capaz de fundirse con su entorno, preservar su existencia y hacerse invisible a la llamada «civilización». Les adjudiqué, además, pluralidad de lenguajes. Orales, gestuales, mentales... y añadí que, para ellos, contaba tanto lo que se decía como lo que se callaba. Como en el cuento, vaya. Hablaba de los Wasi-Wano pero, en cierta forma, le estaba rindiendo un homenaje al género cuento.

L.R. ¿Y la cultura latinoamericana?

C.F.C. Viví en América Latina dos años. Fueron los mejores años de mi vida. Hablo algo de todo ello en *Cosas*.

L.R. También en los primeros libros por ejemplo la historia de Madre Perú.

C.F.C. También.

L.R. Por eso, hay un hilo conductor. Y volviendo a los cuentos. En *Hablar con viejas*, *El final de Barbro* y también en *Interno con Figura* irrumpen elementos de la literatura infantil (Hansel y Gretel, Blancanieves, Cenicienta, Caperucita roja) y de la literatura clásica, de hecho, hay explícitas referencias a la figura del burlador y del burlado, que son objeto de la narrativa del siglo de oro el Lazarillo y el Quijote. ¿El uso de estos elementos que pertenecen a la literatura clásica puede representar un deseo de búsqueda de estabilidad y perfección en una época, la posmoderna, caracterizada por desórdenes, inseguridades e imperfecciones?

C.F.C. No lo sé, siempre he dicho que el proceso de escritura es muy misterioso. Hay muchas cosas de las que el último en enterarse es el propio autor. Quiero decir que uno empieza a escribir y el primer efecto o consecuencia es sacar a la luz cosas que no sabías que sabías... La mente a menudo va mucho más deprisa que nuestras manos. Es difícil seguirla. Y el proceso de escritura siempre me ha parecido misterioso y mágico

L.R. En una comunicación que hice sobre tu obra exploré los elementos clásicos presentes en tu narrativa centrándome sobre todo en el cuento *La habitación de Nona*, donde intenté dar una explicación sobre la posible elección de este nombre en la que he visto una clara referencia clásica: Nona era una de las tres parcas que regulaba la vida de los seres humanos. De la misma forma, Nona controla la vida de sus familiares.

C.F.C. Muy bien visto, pero yo pensé únicamente en un diminutivo muy utilizado aquí que, creo, viene de Mariona....

L.R. ¿E identificarla con una de las tres parcas?

C.F.C. Me gusta esta interpretación, pero yo no fui consciente de eso. Aunque a lo mejor lo tenía en la cabeza. ¡Quién sabe! De la misma forma que descubrí, mucho tiempo después de concluir *Hablar con viejas*, que quien me dictó el cuento en cuestión fue el remordimiento ... Hay cosas que se saben luego o no se saben nunca. De todas formas, tu explicación me parece sugerente. Adelante con tus explicaciones.

L. R. Mientras el uso de elementos fantásticos y perturbadores que aparecen en la narración, ¿sirven al escritor para empujar la puerta y evidenciar la relatividad de la idea que tenemos de la realidad?

C.F.C. Sí, con mayúscula.

L.R. El profesor Albaladejo, hablando de la literatura contemporánea, evidencia que la novela del XXI quiere reflejar en su modo de narrar la confusión existente, la dificultad para distinguir las voces. Él comenta que no se puede hablar de un género. Tú también por ejemplo dices que no te gusta catalogar tu obra en el género fantástico.

C.F.C. Sí.

L.R. Y con esto estoy totalmente de acuerdo, por qué no hay solo eso, ¿cómo definirías tú la actitud de narrar actual?

C.F.C: No tengo una visión general y exhaustiva. Soy escritora, no profesora de Literatura ni crítica. Pero sí creo en francotiradores, en autores que siguen su camino sin seguir tendencias y me incluyo a mí misma. Una visión panorámica solo la tengo cuando soy jurado de un premio. Entonces sí; obviamente me leo todos los libros que se encuentran allí sometidos al juicio del jurado.

L.R. Me gustaría concluir con *La Nueva Vida*. Es un cuento de claro matiz autobiográfico, se explora el paso del tiempo, el tema de la memoria, el pasado que a veces vuelve disfrazado de presente...

C.F.C. Exacto.

L.R. ...el espejismo, pero podemos decir que el telón de fondo, es un mensaje esperanzador para el lector: o sea, que, a pesar de todo, ¿siempre tenemos la posibilidad de empezar a vivir una nueva vida?

C.F.C. No sé si es esperanzador, la verdad. El final no es tan esperanzador como realista.

L.R. Pero el cuento, que empieza mencionando la atmósfera primaveral, gana por parte de la protagonista, que dice: «Tengo que empezar a vivir una nueva vida»

C.F.C. Sí, esto sí.

L.R. Es decir, tengo que empezar a vivir. Luego cuesta, pero, ¿se puede entender qué a pesar de todas las dificultades, porque es difícil muchas veces, se puede empezar a vivir una nueva vida?

C.F.C. Sí, en este sentido sí. Se trata sobre todo de no repetir aquello que ya se vivió en su momento porque la vida tiene un guion de hierro, como dice ella, y ella es una mujer de sesenta y tantos que de vez en cuando no se encuentra bien. Pero allí está. Y aterriza a partir de esta aceptación. Este es un cuento muy especial para mí. Partió, como te dije antes, de una experiencia real una mañana soleada en Madrid. Bueno, hay dos cuentos de este libro que suceden en Madrid.

L.R. Me encantó estas ganas por parte de la protagonista de vivir en un Madrid primaveral. Mencionas la calle de la Flor baja, el gentío de la Gran Vía. El recuerdo y, al final, la actitud de la narradora que reflexiona que ese tiempo ha pasado y debe seguir adelante.

C.F.C. Así es.

L.R. Ir adelante y dejar estar el pasado

C.F.C. Las cosas no pueden avanzar si no hay un reconocimiento de la situación. Y aquí lo hay al final, con la llave que se tambalea, la frustración, el espejo y, sobre todo, la convicción de que no se puede viajar impunemente al pasado. Lo vivido está muy bien, pero, a partir de ahora, venga, asumámoslo.

L.R. Un libro que nos aconsejarías.

C.F.C. Entre los últimos que he leído, un libro de cuentos: *Stromboli* de Jon Bilbao.

ANEXO II



Entrevista a Rosa Montero

Madrid, 12 de febrero de 2018

No escribo sobre la mujer sino sobre el género humano

L.R. ¿Los personajes femeninos protagonizan tus novelas porque te centras más en ellos? ¿piensas que son más interesantes?

R. M. Primero, no es verdad. Por ejemplo, en mi novela *Amado Amo*, donde el protagonista es un hombre y también en *Instrucciones para salvar el mundo*, donde también podemos decir que papel protagónico es el del taxista. En *La hija del caníbal* hay un coprotagonista y conarrador que es el viejo. Así que no. La mayoría de los escritores pone a sus protagonistas con el mismo sexo. Es una cosa natural. No me parecen más interesantes ni menos (*sonríe*). Depende del personaje. Para mí no es más difícil hacer un hombre que una mujer porque el viaje al otro es siempre el mismo: es un viaje fuera de ti. Mi próxima novela va a hacer la tercera de Bruna Husky.

L.R. ¡Esperamos volver a leerte pronto!

R.M. (*sonríe*), ¡Todavía me queda mucho! Pero tengo una idea para la siguiente novela. Va a estar protagonizada por un hombre. Las novelas mías protagonizadas por hombres tienen su razón. En *Amado Amo* quería hablar del fracaso del hombre en el trabajo. El hombre lo siente con más presión, es más trágico para él. Por eso puse a Cesar. En *Instrucciones para salvar el mundo*, lo mismo, por la dependencia que tienen los hombres para asumir sus emociones. Me pareció que la pérdida de su mujer era más devastadora, en el sentido de dejarle paralizado. Las mujeres estamos más acostumbradas a la introspección emocional. En la próxima voy a poner un personaje masculino por esta razón. La situación para un hombre va a ser más dramática.

L.R. Pero, a partir de tu primera novela has explorado el tema de la mujer en todas sus facetas. Quiero decir, la mujer y el trabajo, (en *Crónica del desamor*, la protagonista Ana intenta afirmarse como periodista en una redacción de un periódico en Madrid en los años de la Transición) la relación de parejas a lo largo de distintas edades (véase por ejemplo la protagonista *Lucía* en *La hija del Caníbal* o Soledad en *La carne*, tu última novela), el tema de la maternidad, la relación entre mujeres en distintos sectores de la vida cotidiana. A lo largo

de esa trayectoria ¿piensas que se puede hablar en España de una verdadera emancipación e igualdad con la figura masculina?

R.M. La primera novela la hice con pie forzado. En la primera edición hay un prólogo donde cuento cómo y porqué se hizo. La hice porque me habían pedido un libro de entrevistas feministas en una editorial que no tenía ni novelas, la editorial Debate, que era una editorial solo de ensayo y querían que hiciera un libro feminista con entrevistas a mujeres del periodismo para hablar sobre la mujer en la Transición. Dije que sí porque era *free lance*, y cuando eres *free lance* dices que sí a todos los encargos (*ríe*). Firmé un contrato, me dieron un poquito de dinero. Me lo gasté. Me aburría muchísimo escribir más entrevistas de las que ya escribía y, entonces, al cabo de seis meses les dije: bueno, mira, no soporto hacer un libro de entrevistas. Yo escribo desde pequeña, no he publicado nada, pero, si queréis, puedo hacer un libro de crónica de ficción. Es decir, hablando en coral siempre de mujeres en la Transición, como una crónica, solo que de ficción. Me dijeron: “Vale, abrimos una colección de...” Y entonces lo que pasó con esto es que yo hice esta primera novela, que en realidad para mí no es mi primera novela por esto la llamé *Crónica de desamor* porque era una crónica de ficción que ya salía con pie forzado. En realidad, mi primera novela yo considero que es la segunda, *La función Delta*. Allí está la novela que quería hacer. Cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo piensa que está escribiendo sobre las mujeres; mientras que cuando un hombre escribe una novela protagonizada por un hombre todo el mundo piensa que está escribiendo sobre el género humano. No tengo ningún interés en escribir sobre a las mujeres quiero escribir sobre el género humano, somos el 51 por ciento del género humano. *Crónica del desamor* fue un libro muy superficial, de encargo, para hablar de las mujeres en la Transición en el que se hablaba de cosas femeninas, como los métodos anticonceptivos.

Sobre la segunda parte de tu pregunta, por supuesto que no, en ningún lado del mundo, se ha deconstruido el sexismo ¡en ningún lado del mundo! Ahora bien, hemos hecho un enorme camino en Occidente y en España. En Italia también se ha hecho, porque salíamos, en ambos países, de un mundo muy machista. En España en concreto estamos, según los euro-barómetros, en la zona baja del machismo de Europa, cuando hemos sido durante la época del Franquismo una sociedad terriblemente machista, o sea que se ha avanzado. Pero por supuesto que no hay igualdad y, ahora mismo, en ninguna parte del mundo.

Aunque estamos subiendo un peldaño en todo el mundo en cuanto a las reivindicaciones del papel de la mujer y, para subir este peldaño, tenemos que asumir nuestra propia importancia. El machismo es una ideología a la que nos educa a todos, absolutamente a todos. Somos nosotras mismas las que no nos damos el suficiente valor, juzgamos superior al hombre, es un prejuicio. No nos damos cuenta. Hay un montón de estudios que demuestran esto. La sociedad sigue priorizando al hombre muy por encima de la mujer y nosotras lo hacemos también. Hay un estudio interesantísimo que hicieron en la Universidad de Yale, el de Jennifer y John. Es un ejemplo clarísimo de cómo las catedráticas, mujeres, juzgaron distinto el trabajo de John y Jennifer solo por el nombre y eran iguales. Hay un montón de investigaciones que demuestran que, en la medicina primaria, cuando tú vas al médico de cabecera, antes los mismos síntomas, a las mujeres se les recetan más analgésicos y a los hombres se les ordenan pruebas diagnósticas. La palabra del hombre se cree, la palabra de la mujer no se cree por igual, no tiene el mismo peso.

Porque seguimos siendo unas neuróticas y nos inventamos las cosas, mientas que cuando un hombre dice algo, la palabra del hombre sigue siendo ley. ¿Y quién receta estos analgésicos y estos sedantes? Doctoras, enfermeras, asistentes sociales (*ríe*). Además de doctores y enfermeros. No estamos en nuestro lugar todavía. Nosotras mismas no damos a nuestro deseo el valor que le deberíamos dar. Se cree como más secundario, parece que no es tan importante nuestro deseo, nuestro trabajo. Y ahora es un momento muy interesante porque creo realmente que estamos subiendo con un pequeño peldaño en esta deconstrucción del sexismo.

L.R. Si nos fijamos en el mundo del periodismo, Umberto Eco, en su última novela, *Número cero*, a través del único personaje femenino que quiere afirmarse en la redacción de un periódico, explora el difícil papel de la mujer en Italia. A pesar de su voluntad y capacidad es destinada a la prensa rosa o al horóscopo. ¿Crees que España está viviendo una situación parecida?

R.M. No, no... ¡Ni muchísimo menos! ¡Y hace tiempo que no! Por supuesto, no se les dedicaba para eso desde hace muchísimo, ¡décadas! Yo creo que España es menos machista que Italia.

L.R. Sí, estoy de acuerdo.

R.M. Y creo que, entre otras cosas, el peso del Vaticano allí es brutal, está demasiado cerca (*ríe*) y aquí hace décadas que esto no es así.

Donde se nota es en que hay bastantes menos mujeres directoras que directores, aunque también hay mujeres directoras. Pero, ante la misma calidad periodística, ellos están contratados y ellas son *free lance*, colaboradoras. Atendemos al mismo tipo de trabajo, pero en condiciones laborales y económicas peores.

L.R. hablando del periodismo, Eco denuncia en su última novela el *periodismo basura* que desgraciadamente se difundió en Italia con Berlusconi a lo largo de la Segunda República a partir de los años noventa, pero, a pesar de ello, confía en el buen periodismo, o sea, en el periodismo libre, ¿qué opinas de la situación actual del periodismo español?

R.M. ¡Pues está fatal! Como está todo el periodismo en el mundo. Hay una crisis brutal, porque es una crisis de modelo de mercado. No se ha conseguido encontrar la manera de ganar dinero con las nuevas tecnologías, que han empobrecido totalmente a los grupos mediáticos. Tengo una memoria horrible, pero me parece que en los últimos diez años han desaparecido algo así como el ochenta por ciento de los periódicos en el mundo. Es una verdadera extinción. Es como una extinción de dinosaurios, vamos. ¿Y qué sucede con esto? En España por ejemplo los medios de comunicación han sido el segundo sector más castigado por la crisis, el primer sector ha sido el inmobiliario, el segundo sector que más puestos de trabajos ha perdido ha sido el de los medios de comunicación, ¡que es una barbaridad! Se cierran tantos medios que la pluralidad informativa se resiente.

Además, se ha echado a la calle a muchos profesionales y los medios ya se hacen con la tercera parte de gente, que tiene que hacer siete veces más trabajo Tiene que hacer, en el caso de los periódicos, la parte digital, vídeos para las redes, ya no hay correctores, cada vez les cuelan más *fake news*, incluso en los periódicos serios, porque faltan pasos, faltan rigores, porque con tan poca gente no se puede hacer bien un medio de comunicación. Están echando a todos los *seniors*, porque son más caros. Están contactando a *juniors*, completamente novatos, por sueldos de esclavitud y así no se puede hacer un periodismo bueno. Está pasando en España y en todas partes, ¡por desgracia!

L.R. Dedicas gran atención a las pasiones: amor, desamor, ambición, miedo a la muerte, a veces miedo a la vida, la locura ¿Crees que hoy en día hay una falta de vigencia de la pasión que “ha sido durante tanto tiempo una de las grandes potencias de este mundo”, como comentó Julián Marías?

R.M. No, yo creo que vivimos en un mundo tremendamente apasionado en el sentido de que vivimos en un mundo lleno de odio, por ejemplo, (*sonríe*) el odio es en una de las grandísimas pasiones. El gobierno de Trump está marcado por el odio, el odio marca la guerra, o sea, esta división terrible entre los fundamentalistas musulmanes, entre los fundamentalistas islámicos y de Occidente y entre Occidente y los fundamentalistas islámicos; luego, el resurgimiento del nacionalismo, cada vez más atomizado y la racionalidad, completamente emocional, que no tiene nada que ver con la razón. Una emoción, pura, pura completamente, es una fe casi religiosa ¿no? Veo el mundo al contrario. Veo el mundo tremendamente emocional y no para bien, vamos (*ríe*).

L.R. Otro tema universal presente a lo largo de su narrativa es la preocupación del ser humano hacia el paso del tiempo. ¿Puede ser la escritura un remedio para esta angustia y, en qué forma?

R.M. Pues mira, yo tengo la teoría de que una de las cosas que quizás nos haga escribir a los novelistas es el hecho de ser personas más obsesionadas por el paso del tiempo y por la muerte. La mayor parte de los seres humanos se olvidan de ser mortales para poder vivir. Pero yo creo que a los novelistas nos cuestan olvidarnos.

Yo me recuerdo de pequeña diciéndome: *mira Rosita qué tarde tan bonita disfrútala porque enseguida, enseguida será la noche y estarás en la cama y enseguida, enseguida será mañana y vas a ir al colegio, enseguida, enseguida te habrás hecho mayor ¡qué horror! Enseguida, enseguida se habrán muerto tus padres, enseguida, enseguida te habrás muerto tú*” ¿no? Eso yo lo tenía claro desde pequeña. Que tampoco es tan malo, porque he dicho *mira Rosita qué tarde tan bonita, disfrútala*. Cuando uno está muy lleno de esta conciencia de la muerte también está muy lleno de esta conciencia de la vida.

Leo muchas biografías, biografías de escritores. He descubierto que la mayor parte de los escritores, novelistas, sobre todo, han tenido una experiencia temprana, antes de la pubertad, de decadencia, han perdido violentamente el mundo de la infancia, por la

muerte de sus padres o por una guerra, por una bancarrota o por algo que no queda registrado en las biografías oficiales.

Si antes de los doce, trece, catorce años has tenido la experiencia de que el paso del tiempo rompe todo, roba todo y mata todo ¿cómo no vas a estar obsesionado por el paso del tiempo? No te puedes olvidar que el tiempo es irse deshaciendo en el tiempo y entonces se produce esta sensación tan tremenda de vértigo que el paso del tiempo nos impone.

Esa sensación de haber sido despojado, de haber sido robado desde muy pequeño, nos hace escribir, porque al escribir es como si te salieras del tiempo. Mientras escribes el tiempo no existe. Existe el tiempo que tú creas mentalmente y eres el dios de tu mundo y de tu tiempo mientras escribes. Mientras escribes no te mueres, la muerte no existe. Además, estas sensaciones, es como atraparlas, como atrapar una mariposa y pincharla en un corcho. La atrapas en las páginas, una manera de luchar contra el paso del tiempo.

L.R. Tu narrativa es muy amplia. Has explorado varios géneros: novelas, ensayos, cuentos, libros para niños, un guion para la televisión, pasando de la novela testimonial de corte marcadamente realista a distintos géneros narrativos como la ciencia ficción, la novela negra, la fantástica. ¿Cuál es el género que prefieres y por qué?

R.M. No creo en los géneros, en el sentido del género como una cajita, como una jaulita, con unas normas precisas a las cuales te debes adaptar. Lo que es maravilloso de vivir en el siglo XXI es poder ser hijos de nuestras madres y padres literarios, que han roto las paredes del mundo y que nos permiten todo tipo de libertades. Me gusta utilizar recursos de género, para volver a hablar de lo mismo que es del género humano (*ríe*). De nuestros fantasmas, de lo que somos, de este corazón profundo que nos hermana a todos, de estos demonios y ángeles que tenemos dentro y de estas obsesiones. A mí me da igual irme al siglo XII como en *Historia del Rey transparente* y contar allí una historia o hacer aparentemente ciencia ficción.

Una de mis obsesiones narrativas que no he mencionado es el poder y el fanatismo, el dogmatismo está en casi todas mis novelas, o sea, el miedo al dogmatismo y al fanatismo desde *Temblor*. Y una parte de mis novelas de ciencia de ficción tiene una parte política. Por ejemplo, una parte de metaficción, de novela psicológica y tal.

El escritor no escribe para enseñar nada sino para aprender. Otro tema que me obsesiona es la falta de fiabilidad de la realidad, la realidad es algo completamente cambiante, imaginario, apenas una lámina temblorosa de apariencia que puede romperse en cualquier momento.

Lo que trato de hacer es volver a los temas que me obsesionan y tratar de contármelos a mí misma de un modo que me emocione más, que sea más profundo, más bello, ése es el reto.

L.R. ¿Qué relación tienes con la fantasía? ¿Hasta qué punto puede ser la realidad mágica para ti?

Para mí la realidad incluye la fantasía. Yo desde pequeña tengo una dualidad muy grande, una parte tremendamente racional y una parte tremendamente imaginativa, muy loca, muy fantástica perfectamente aunadas. Se combinan fenomenal, no hay ningún conflicto entre estas dos partes. Me parece que la realidad es así, la gente que cree que lo real es solo lo mensurable y lo tangible hace un reduccionismo de la realidad tremendo, la realidad incluye la fantasía, los sueños, los delirios... Lo que pasa es que yo reprimí mi parte fantástica, como expliqué el otro día, por el entorno tan machista en el que me movía. Potencié mi parte más lógica que es más de caballerito y me ganaba más respecto y reprimí mi parte fantástica que no dejé salir hasta el '91. A partir de allí me he normalizado en mis novelas (*ríe*) y ya son mucho más lo que yo soy.

L.R. ¿Cuál es el escritor latinoamericano que más influyó en tu narrativa?

R.M. Yo creo que Vargas Llosa con *Conversaciones en la catedral* que es una obra cumbre, es brutal. Y Borges también me gusta muchísimo esta parte justamente tan aparentemente minuciosa y realista y todo se resbala ¿no? Esa realidad borgesiana resbala ¿no?

L.R. En tu obra hay explícitas referencias al cine, si consideramos por ejemplo tu última novela *La Carne* menciona al cineasta Pedro Almodóvar en más de una ocasión. Cuando describes Madrid, por ejemplo, dices que parece un barrio de una de las películas de Almodóvar.

R.M. Sí, este barrio donde vive el gigolo se llama el de las casas almodovarianas. Aquí se llaman así, por eso era la referencia de éstas, sí.

L.R. ¿Cuánto el cine influye en tu literatura?

R.M. Yo creo que poco. Es decir, nos influye muchísimo a todos los escritores no solo el cine sino la sociedad de las imágenes. Ya no escribimos como los novelones del siglo XIX donde había estas descripciones inacabables. Cómo había una cómoda con unas aplicaciones de bronce o cómo es *Notre Dame*, tal y como hace Victor Hugo. Ahora no hace falta hacer nada de esto porque todos tenemos un archivo de imágenes, todos hemos visto *Notre Dame* por eso no hace falta describirla (*ríe*), no es necesario.

Me dicen siempre eso, tus novelas son como películas porque son muy visuales. Claro, son muy visuales porque son muy oníricas porque, como digo siempre, las novelas son los sueños de la humanidad. Nacen del mismo lugar del inconsciente de donde nacen los sueños y yo las veo, las imágenes nacen en mi cabeza. Yo sueño de una manera muy vívida y tengo las mismas percepciones en mis novelas.

L.R. ¿Cuál de tus obras te gustaría ver en la gran pantalla y a quién querrías como director? Aunque *La Hija del Canibal*...

R. M. Sí, ya se hizo.

L.R. Por un director mexicano.

R.M. Sí, Antonio Serrano... pues... (lo piensa un momento) no sé... no creas que me apetece, ¿eh? Claro, te apetece que hagan películas, pero tampoco lo mitifico tanto. A mí me encanta el cine, pero son artes tan distintas, y la novela, no sé ...me gustaría ver a Bruna Husky.

L.R. ¿Y el director?

R. M. O directora (*ríe*).

L.R. ¡Claro!

R.M. Hombre, me encantaría un buen Ridley Scott haciéndolo, pero bueno, tiene películas horrendas y otras maravillosas... Ridley Scott sería la bomba, claro. A ver, alguna tía que me guste. La que ganó el Oscar, Kathryn Bigelow.

L.R. ¿Las otras formas de escritura como el cómic? por ejemplo Eco habló del cómic en la narrativa.

R.M. Me gusta mucho, yo tengo varios cómics en mi novela. Ha influido en mi imaginario muchísimo, porque de adulta no he leído muchos, pero cuando era pequeña, de los cinco a los nueve años no fui al colegio a causa de una tuberculosis. Un hermano

de mi madre, pintor, tenía una colección de cómics estupenda. Me leí toda la colección de *El príncipe valiente* y la de *Flash Gordon*. Son dos obras cumbre de los clásicos en blanco y negro de los años veinte y treinta. Me fascinaban. Curiosamente, luego me ha dado por el mundo artúrico y la ciencia ficción y creo que lo primero viene de *El príncipe valiente* y lo segundo de *Flash Gordon*.

L.R. Volviendo a Almodóvar... Madrid aparece en la mayoría de tus obras.

R.M. No, ¡fíjate tú!

L.R. Pero en muchas.

R.M. No eres la primera persona a la que pasa esto, también un profesor norteamericano hizo un libro con unos artículos de escritores que hablaban efectivamente de su ciudad y puso *Te Trataré como una reina* como ejemplo de Madrid, y, sin embargo, esa narración no ocurre en Madrid ni en ningún lado. Yo he escrito de ciudades imaginarias hasta *Instrucciones para salvar el mundo*. Son ciudades literarias.

L.R. La pregunta era si la ciudad se puede considerar otro personaje fuerte y silencioso que irrumpe a lo largo de la narración más que su telón de fondo.

R.M. En las *Brunas*, sí es un personaje. Es un poco lo que el futuro ha hecho por Madrid y eso me gusta. Pero no es Madrid-Madrid, sino una gran ciudad. Siempre he estado recreando esta gran ciudad.

Creo que es un adelanto para mí, el haber aceptado que es Madrid, de alguna manera lo otro quizás era un esfuerzo por sentirme más libre a la hora de imaginar. Cuando eres más joven el mundo de tu pequeña vida achica la historia que estás contando. Creo que intentaba salirme de mi pequeña vida. Ahora que dispongo de esa distancia estoy hablando de Madrid y ni si quiera es mi Madrid, estoy hablando de un Madrid literario, no sé si tiene sentido lo que estoy diciendo, ¿tiene sentido?

L.R. ¡Sí! tiene sentido.

R. M. O sea, la gran ciudad es un personaje, pero ya no estrictamente Madrid, la gran ciudad es un personaje.

L.R. ¿Qué opinas de escribir bajo seudónimo y del caso en Italia de Elena Ferrante escritor/ escritora que vive en la condición de fantasma?

R.M. Allá cada cual. Hay otros que sin haber escrito bajo seudónimo han sido fantasmas, como Salinger, que vivía borrado. Poner seudónimo, hacerte un heterónimo, escribir bajo siete nombres como Pessoa... Es una elección de la persona y del juego que establece con este mundo imaginario.

L.R. Juan José Millas, hablando del caso Ferrante en una entrevista, declaró que escribir *desde las sombras* debe ser un placer enorme... Me preguntaba para ti que sería escribir bajo seudónimo.

R.M. Pero es mentira lo que dice él, porque si fuera un placer enorme, estaría haciéndolo y no lo hace (reímos). Para mí, si fuera un placer enorme lo haría y no lo veo (reímos). Esta gente a lo mejor lo ha llevado como Pessoa. A Pessoa, con todos sus seudónimos, su mundo imaginario le estaba devorando y, de hecho, su vida real fue muy triste, misérrima, pero tenía toda la ruina de los mundos imaginarios. Yo creo que es una elección ni siquiera una elección sino una necesidad interior personal, de encontrar tu punto de equilibrio con tu mundo imaginario.

L.R. En *Lagrimas en la lluvia, instrucciones para el futuro* y *El peso del corazón*, nos enfrentamos con la protagonista, Bruna Husky, una tecno humana que se debate entre la fragilidad y la dureza, entre la autosuficiencia y la desesperada necesidad de cariño y tiene conciencia de tener un tiempo muy limitado en cuanto que ha sido programada para vivir una década y es consciente de que le queda muy poco tiempo para sobrevivir. Un androide con miedos y necesidades humanas que debe también resolver un caso de corrupción internacional. ¿Por qué pensó utilizar este género para reflexionar sobre el ser humano y sus tragedias?

R.M. La ciencia ficción nos proporciona unas herramientas metafóricas poderosísimas para hablar de la realidad y de la condición humana. Creo que te permite crear mitos, poesías, espejos cóncavos y convexos donde nos podemos ver. Jugar la identidad de Bruna Husky me encanta. Porque ella se considera un monstruo entre los monstruos. Este es otro de los grandes temas que me interesa, la falta de fiabilidad de la identidad. La memoria es un invento y la identidad por lo tanto también, ya que está basada en la memoria. Bruna me da la oportunidad de jugar con eso. A ella le han puesto muchísima más memoria que la que tienen los otros replicantes y en verdad es distinta. En la segunda novela de Bruna Husky, cuando se encuentra con la otra, con Clara Husky que

es de su misma serie, son distintas. El jugar con este balón de lo que somos, la vieja cuestión de herencia o ambiente, la genética o lo que vivimos, todo eso me encanta.

L.R. Y hablando de identidad, Bruna Husky podría representar a la mujer que la sociedad actual espera, o sea, a una mujer que tenga rasgos humanos y sobrehumanos.

R.M. (*Sonríe, divertida*) Creo que no. En general, sobre todo somos nosotras las mujeres en Occidente las que nos hemos definido en super mujeres, como si tuviéramos efectivamente que ser mejor que nadie para poder ser aceptadas. Ni siquiera la sociedad espera eso.

L.R. Pero, ¿no hay una presión por parte de la sociedad?

R.M. Porque lo queremos nosotros, nosotras. Si no lo permitiéramos y dijéramos, pero tú que te has creído, no lo voy a hacer. Y luego, que Bruna Husky es un desastre, es un personaje que lleva una vida que es un desastre y además es prácticamente una alcohólica que se detesta a sí misma. Bruna Husky no es una super humana para nada, la pobre es un desastre total, vamos (*ríe*).

L.R. El título de tu última novela, *La carne*, llama mucho la atención. Si nos fijamos en esta palabra pienso en lo que dijo Julián Marías en un ensayo sobre los sentidos comentando que (leo las palabras del autor) «*normalmente se utiliza esa palabra para indicar un tejido muscular o un alimento, pero en realidad la carne no es solo cuerpo, la carne es animada en el sentido más literal en ella se manifiesta el alma que rezuma en la corporeidad cuando es entendida, vivida como la carne*». ¿Crees que quizás la mujer actual tiene una conciencia mayor de su carnalidad?

R. M. Las mujeres vivimos mucho más en nuestro cuerpo, en nuestra carne, que los hombres. Ellos tienen un enorme problema para conectar con su propio cuerpo. Esto es lo que hace que tantos hombres sean incapaces de entrar en un hospital. No saben relacionarse con lo carnal. Mientras que las mujeres estamos absolutamente ancladas en lo carnal, empezando por el hecho de sangrar a los doce, trece años todos los meses y tal, que se te ponga la barriga así, que te viene hambre, que se te ponen las tetas grandes..., nosotras siempre hemos tenido una conciencia grandísima de lo carnal somos sobre todo carne, afortunadamente... Si te refieres a lo carnal en cuanto a lo sexual, es solo una parte.

L.R. Bueno, en todos los sentidos.

R.M. Creo que siempre hemos tenido una conexión muy profunda, muy honda, muy ancha con lo carnal, la mujer siempre está insertada en lo carnal. Es nuestro territorio, de hecho.

L.R. En esta última novela exploras los grandes temas existenciales que son el hilo conductor de tu narrativa: amor, desamor, maternidad, dificultad de las relaciones interpersonales, desdoblamiento y locura, pero también temas muy actuales y todavía no aceptados por la sociedad actual como por ejemplo la relación de una mujer con chico mucho más joven o haces hincapié en la crónica actual refiriéndote a la mafia rusa y china, al problema de la inmigración clandestina... ¿Podemos hablar del paso de la *posmodernidad* al nuevo *realismo*?, ¿o sea, esta novela marca el paso de la *posmodernidad* al nuevo *realismo*?

R.M. No sé qué decirte. Cuando uno escribe hay una osmosis ¿no? El novelista en realidad es un poco un médium de su época, de su tiempo, de su cultura. A medida que te vas haciendo mayor y te vas haciendo más maduro cada vez te borras más como persona y bajas más al fondo de ti mismo. Cuanto más al fondo bajas, más estás hablando de todos. Te atraviesa la sociedad que estamos viviendo, aunque no te lo hayas propuesto.

L.R. Desdoblamiento y locura, ¿por qué?

R.M. El desdoblamiento es uno de mis fantasmas. Está en un montón de libros míos. La estructura especular y los gemelos. La primera respuesta obvia es que el gemelo y el desdoblamiento y el espejo es un poco como la manifestación de los muchos *yos* que tenemos dentro de nosotros. También es mi teoría de que el novelista, como otros profesionales como los actores y las actrices, es una persona más desdoblada que la media o más cociente de su desdoblamiento. Somos más extendidos, tenemos más escisiones interiores.

Podría ser una manifestación clara de estos tumultos de personalidades que tenemos todos. Hay un escritor maldito, Henry Michaux, que dice una frase que me encanta: “El yo es un movimiento de gente en el gentío”. Es el gentío que nos habita, la muchedumbre que tenemos dentro de nosotros, el yo es casi como una honda en el agua de este montón de gente. O sea, yo soy así en este momento, pero dentro de dos horas

seré otro movimiento, este movimiento del gentío. Últimamente he llegado a la conclusión de que todos queremos ser otras cosas. Por ejemplo, los jóvenes podrían serlo todo, pero luego, a medida que van creciendo, estas posibilidades desaparecen, se van cortando. Entonces creo que los gemelos y los espejos son los otros yos que uno puede ser.

L.R. ¿Y la locura?

R.M. La locura es fascinante. Cuando hablábamos antes sobre la falta de fiabilidad de la realidad, la locura es la catástrofe total de esta realidad. Como decía Calderón de la Barca, pues a mí Calderón de la Barca en eso me parece espectacular, ya sabes, su obra cumbre *La vida es un sueño*. La vida es un sueño, un decorado, la vida es la sensación de que de un momento a otro este decorado se va a caer, y la locura es la caída de este decorado, la catástrofe de este decorado, la apoteosis de este fracaso de la realidad. Por eso todo el mundo suele tener miedo a la locura. Todos sospechamos de manera inconsciente que la realidad no es firme. La locura es la ruptura de la narración. Si en vez de decir que hoy he operado a la perra digo que he ido al baño a lavarme las manos y me he encontrado al demonio, te quedas horrorizada y piensas que estoy loca, ¿no? Se le ha ido la cabeza. Pero si estuviéramos en el siglo XII me responderías, qué horror. Y, ¿qué has hecho? ¿Has sacado el crucifijo? ¿Cómo te has salvado?

L.R. ¿La locura podría también ser una forma de libertad?

R.M. No, la locura es siempre un dolor espantoso, el dolor físico es siempre un dolor espantoso, uno de los mayores dolores que existen, la locura no es nunca una libertad, es un castigo.

L.R. De hecho, Soledad vive la locura de su hermana Dolores con mucho sufrimiento.

R.M. Es un dolor físico brutal porque hay una ruptura en la narración, lo que te provoca un dolor, imposible no es ver al demonio en el cuarto de baño, es que nadie más lo vea. Estás en un aislamiento, en una soledad, solo el que tiene un trastorno psíquico sabe hasta qué punto es atroz.

L.R. A lo largo de la narración de *La carne* nos regalaste un cameo, el diálogo del autor y su personaje ¿Por qué decidiste aparecer durante la narración y enfrentarte con mucha ironía con tu personaje?

R.M. Es un juego que hago todo el rato porque yo creo que la realidad y la ficción están muy entremezcladas. La frontera entre lo real y lo ficcional es un muy resbaladiza y este juego lo he hecho en todas mis novelas. En *La Hija del Caníbal*, también hago mención a una Rosa Montero novelista, solo que es guineana y de color y escribe en bubi (*sonríe*). En *El Corazón del Tártaro* por ejemplo hablo de Carlos García Gual, que es uno de los grandes expertos del medievalismo, profesor de griego, un erudito. Digo que es el que ha estudiado un texto, pero no es verdad. En *La Carne*, la directora de la Biblioteca Nacional es de verdad la directora de la Biblioteca Nacional.

L.R. Sí, lo comentas al final en los *Agradecimientos*.

R.M. Es amiga mía y ella no sabía que la estaba sacando en una novela. Cuando terminé el primer borrador la primera persona que lo leyó fue ella. Le dije: mírate, porque te saco y además hablas mucho (*ríe*). Los escritores malditos que aparecen son todos de verdad menos Josefina Arnárez.

En esta escena por la que me preguntas yo le digo a ella, a Soledad, que la vida imaginaria también es vida y esto es importante para que Soledad termine la novela. Además, creo que es muy probable que Soledad y yo salgamos más o menos amigas, creo ella que es completamente misógina y no tiene amigos y va a conseguir tener una amiga que soy (*ríe*).

L.R. Sí, el final es brillante

R.M. (*Ríe*) Persiguiendo el culo del hombre. (*Reímos*)

L.R. Otro tema es *la palabra y su poder*, Eco en sus libros de hecho evidencia este poder que tiene el escritor y el periodista con estos signos a veces misteriosos. Tú, por ejemplo, juegas con el significado de las palabras: en *La carne* con los nombres de la protagonista y su hermana: Soledad y Dolores Alegre. ¿Para qué crees que el escritor puede utilizar este poder? ¿Puede dar *instrucciones para salvar el mundo*?

R.M. No conscientemente, porque como te digo, no escribes para enseñar nada, escribes para aprender. Si quieres dar conscientemente instrucciones para salvar el mundo usas otros géneros como el ensayo, el periodismo. yo en el periodismo intento explicar las cosas, empujar las cosas para que vayan en la dirección que creo que tendrían que ir. Pero la novela no es para eso, sino para la búsqueda del sentido de la existencia. Es un

viaje de conocimiento y tú no puedes empezar este viaje con las respuestas previas. No puedes usar esas palabras para nada más que para intentar poner más luz, para aprender algo.

L.R. En tus novelas a pesar de los temas dramáticos, hay otro importante hilo conductor común muy importante: la esperanza. De hecho, Escudero habla de *una ética de la esperanza* cuando escribe sobre tu obra ¿De dónde traes esta energía que sin duda transmites a tus lectores?

R.M. Pues, esto es un voluntarismo increíble, sí, soy así. Me di cuenta hace algunos años. Yo siempre creí que escribía novelas de perdedores porque es un lugar común de la novela del siglo XX y del XXI. Es una novela de antihéroes y de perdedores, y yo pensé toda la vida que escribía novelas de perdedores. Entonces de repente un día estaba en un acto público y me preguntaron qué estás haciendo y yo estaba preparando *Instrucciones para salvar el mundo*. Entonces yo dije: “Estoy preparando una novela de un taxista que se le muere la mujer y atraviesa la negra noche del duelo y de la desesperación... En definitiva, resumiendo, es una novela de supervivientes como todas las mías” y, de repente, me quedé alucinada. Comprendí que no escribo novelas de perdedores sino de supervivientes. Yo he sido toda la vida una superviviente, aunque no fuera consciente durante la mayor parte de mi vida.

L.R. Y transmites esta energía también en tus artículos, por ejemplo.

R.M. Sí, y luego creo que tengo una suerte biológica, tengo el don químico, orgánico, de la alegría. La alegría no tiene que ver con esta capacidad animal de salir a la calle y ver un sol estupendo y decir «ah, qué sol tan bonito, qué alegría» sino con salir a la calle al día siguiente con lluvia y decir «qué lluvia bonita, qué alegría». Debo tener mucha oxitocina, ¿no?

L.R. En la literatura italiana actualmente, en la mayoría de los autores, no hay esta actitud y esto es una pena. Falta este tipo de energía. Por ejemplo, Elena Ferrante dice que no cree en lo trascendente. Hay rabia, desesperanza, algo que te aplasta, mientras en la literatura española contemporánea, sobre todo en la tuya hay esta energía que te atraviesa.

R.M. ¡Qué bueno!

L.R. A lo mejor porque en Italia no estamos viviendo un buen momento.

R.M. Bueno, en Italia como en el mundo estamos viviendo un momento preocupante pero fuera de eso está esa capacidad animal, el gozo animal de vivir.

L.R. Un escritor que nos puedas recomendar.

R.M. Bueno se acaba de morir mi maestra. Yo reconozco a dos maestros. Maestros de adultez, porque a los dos los leí cuando ya llevaba varias novelas publicadas. Por la parte realista es Nabokov. Me hubiera encantado escribir *Lolita*. Y por la parte más fantástica y mítica es Ursula Le Guin. Acaba de morir y es una pena que no se la conozca más porque para mí es uno de los grandes escritores del siglo XX. Lo que pasa es que la clasificaron como ciencia ficción. *Los desposeídos*, *La mano izquierda de la oscuridad* es un novelón monumental. Se ha muerto hace una semana, además, llegué a conocerla. Una pena.

L.R. ¡Muchísimas gracias!

R.M. A ti cariño.

ANEXO III



Entrevista a Lola Beccaria

Madrid, 27 de julio de 2018

Igual que el hombre descubrió el fuego nosotras descubrimos la palabra

L.R.: Tus novelas son protagonizadas en su mayoría por personajes femeninos.
¿De qué depende esta elección por tu parte?

L.B.: Bueno, pues yo creo que la respuesta más obvia es que soy mujer, quizás es lo más honesto, por así decirlo, porque hay una honestidad en el escritor cuando cuenta de verdad lo que realmente siente y cuando habla de aquello de lo que sabe, ¿no? Entonces para mí lo más honesto, lo más genuino es contar la vida de una mujer, construir personajes femeninos, que es lo que conozco. Al final, un escritor, ¿qué es lo que da? Un escritor da a los demás su mirada sobre el mundo, pero tiene que ser una mirada honesta de lo que de verdad ve. Con eso no estoy diciendo que yo no sea capaz de construir personajes de ficción más allá de mi propia experiencia, pero, no sé si me explico, lo que hace un escritor es construir esos personajes desde su propia mirada personal. ¿Qué diferencia hay entre la novela de un escritor y la novela de otro? Es la forma en que te cuenta las cosas, su forma personal de contarte el mundo, de cómo lo ve. Cuando tú hablas por ejemplo de la esperanza, es su forma de ver la esperanza, o su forma de ver la desesperación, esa forma especial en que cuentas las cosas es lo que hace que tengas tu estilo y es lo que hace que conectes con el lector, y cuanto más honesto sea lo que cuentas, llegará con más nitidez y autenticidad al lector. Yo no me estoy refiriendo a escribir de manera realista, o sea no es el realismo a lo que me refiero, es a ser auténtico, a ser honesto y mostrar cómo uno de verdad ve el mundo, o cómo uno quiere inventarlo, o cómo uno quiere imaginarlo, porque incluso en la imaginación y en la fantasía hay una falsificación, cuando tú imaginas y fantaseas puedes incluso falsificar porque puedes estar siendo una persona cínica, estar contando algo en lo que no crees, solamente porque a lo mejor pienses que va a ser algo que se va a vender mejor o porque creas que vas a quedar mejor, que vas a dar una imagen más interesante, ¿no? Que muchas veces ocurre, hay gente que falsifica su propio sentimiento, su propia forma de ver el mundo a cambio de escribir lo que esperan los demás de él, entonces eso es a lo que yo llamo ser honesto, o sea, ser honesto más allá de lo comercial o del

cultivo de la imagen. En este sentido, de lo que yo sé es de la vida de las mujeres, porque soy una de ellas y porque además tengo muchas amigas, las escucho, las observo, las estudio, es decir yo llevo muchos años de mi vida preocupada por la existencia de las mujeres, por entendernos, por ubicarnos en este universo. Por buscar nuestro lugar y hablar de él.

L.R.: ¿Piensas que en España se ha alcanzado una igualdad de género?

L.B.: Bueno, ¿qué es la igualdad de género? ¿La igualdad de género a qué niveles? A nivel general creo que sí hay igualdad. Yo por fortuna no me he sentido especialmente discriminada por ser mujer. Otra cosa son aspectos concretos que, por supuesto, hay que mejorar. En ese sentido pienso que las mujeres estamos cada día más concienciadas de nuestra valía y de nuestras capacidades y de nuestro derecho a todo. Y también muchos hombres así lo manifiestan y nos apoyan.

L.R.: - ¿Y por escribir?

L.B.: Bueno, yo empecé a escribir en los años noventa; tengo dos novelas en el cajón, mi primera novela no fue la primera escrita. Tengo otras dos novelas de trescientas páginas que están ahí guardadas sin editar. Las mandé a varias editoriales, cuando empiezas como escritora pues coges y las mandas con la expectativa de que quieran publicarlas, y si no les interesan, te las suelen devolver con una carta que a veces es una carta tipo, o sea una carta con un texto impersonal en la que te dicen brevemente que lamentan mucho que tu novela no tenga cabida en sus proyectos editoriales, o a veces tienes la suerte de que el manuscrito te lo lee un editor, en mi caso por ejemplo, tuve la suerte de que se leyeron mis manuscritos editores de la categoría de Pere Gimferrer o Mario Muchnik o Constantino Bértolo o Jorge Herralde y te escriben una carta un poco más personalizada, le agradecemos su manuscrito, se nota que tiene usted madera, pero su obra no encaja dentro de nuestra línea editorial, etc. Entonces, en aquella época, era un mundo más de hombres, te estoy hablando de los años noventa, y los gustos literarios eran los de los hombres, sin duda, se publicaba lo que les gustaba a ellos y lo que demandaban los críticos, que también eran hombres. Cuando escribía una mujer, y hablaba de sentimientos, ese era un motivo para rebajar su calidad literaria o hacerla de menos: literatura sentimental, psicológica, femenina, eran adjetivos que servían para subestimarla. Pero ahora ya no. El mundo editorial quizás es uno de los mundos menos machistas en ese sentido, pero casi a la fuerza, solo porque lo que les interesa son las

ventas y tanto vende una mujer como un hombre, incluso a veces vende más una mujer. Y como además las estadísticas dicen que son más las lectoras, pues eso es lo que manda.

L.R.: ¿Machista?

L.B.: A mí me da miedo usar la palabra machista porque me está empezando a deprimir, es que al final el hombre se va a quedar arrinconado en un lugar muy poco honorable. Yo creo que los hombres son maravillosos, los hombres son nuestro contrapunto, son nuestras parejas, son los destinatarios de nuestros sentimientos, de nuestro amor, son nuestros compañeros de viaje. Detesto el machismo como cualquier mujer inteligente e independiente, lo rechazo y lo combato. El problema es que hay que establecer ciertas diferencias esenciales, porque tras ese honesto rechazo al abuso machista hay también escondido un profundo odio hacia el hombre, peligroso e irracional. En algunos casos se está identificando lo masculino con lo machista y eso es lo que no puede ser. Hay que darse cuenta, e incluso hay que alegrarse de que haya actitudes masculinas. Son precisamente esas actitudes las que hay que defender frente a las actitudes machistas. La masculinidad es, por ejemplo, un ejercicio de respeto hacia las mujeres. El machista, por el contrario, no nos respeta, nos humilla y abusa de nosotras. La lucha feminista no debería ser un tanque pisoteando todo lo que encuentra a su paso, sino una marcha inteligente puesta al servicio de la humanidad en su conjunto, defendiendo la igualdad de las mujeres como una fuente de bien común. Eso es lo que, por supuesto, yo defiendo, y en mi literatura siempre está presente. Es esencial la lucha por la igualdad a todos los niveles, laboral, legal, social, es que es inimaginable que la mujer no pudiera votar en su día y aún sigue habiendo espacios donde tenemos que seguir luchando por visibilizarnos y por conseguir igualdad de condiciones. O sea, todas esas actitudes de considerar que la mujer es un ciudadano de segunda o alguien que no tiene el suficiente nivel intelectual como para estar presente en todos los campos y disciplinas, pues eso es inimaginable. Pero con lo que no me identifico en absoluto es con esta persecución de identificar al hombre como un depredador sexual, de considerar al hombre como un maltratador nato; en ese aspecto creo que se están sacando las cosas de quicio, o sea creo que es excesivo, y pienso que vamos a pagar un alto precio si no actuamos con inteligencia. Porque, ¿sabes lo que pasa?, que las mujeres, y esa es una cosa que me interesa mucho, somos muy complejas, y también contradictorias, y eso es bueno y es malo; o sea tiene sus cosas buenas porque, claro, esta complejidad hace que vivamos la

vida con muchos matices y mucha pasión, pero la contrapartida es que cuando sufrimos, lo hacemos con mayor intensidad. Y las mujeres, lo mismo que podemos pedir la cabeza de los hombres por machistas, podemos enamorarnos de un cerdo que nos dé un trato humillante, y entonces nos olvidamos del machismo y de todo. Por eso es importante conservar la calma y actuar proporcionadamente contra lo que de verdad es machismo y celebrar lo que es sencillamente masculinidad.

Precisamente la contradicción femenina es algo que me interesa como objeto narrativo y que reflejo en mi literatura; en mi última novela, por ejemplo, *Mientras no digo te quiero*, ahí se refleja esa contradicción, es que por un lado queremos que se nos escuche, queremos un lugar, brillar bajo los focos, ser importantes, investigar, inventar, crear, estar presentes en la sociedad y construirla; y por otro lado hay una especie de lucha entre lo emocional y lo profesional, como si lo profesional nos obligase a renunciar a lo emocional, como si lo emocional nos cortase las alas y no pudiéramos vivir ambas necesidades y renunciásemos a lo emocional en aras de la autorrealización. Hay un aprendizaje doloroso de la mujer. Yo, por ejemplo, de mi madre aprendí y heredé todo este juego de contradicciones. El mensaje de mi madre era claro: *tienes que ser autosuficiente, tiene que buscarte un lugar en la vida, mejor estar sola que mal acompañada*. Mi madre me decía que para qué quería casarme, que mejor estar sola, pero ella estaba casada, parecía que ese consejo radical era fruto de su experiencia con mi padre, pero tampoco veía yo eso, ellos se querían. El problema en realidad venía de más atrás. El problema era que su padre no la había dejado estudiar, porque estamos hablando de hace mucho tiempo, es decir, mi madre venía de no haber podido autorrealizarse, y eso la marcó y me marcó a mí. Esos son los dos ejes de la mujer: la autorrealización personal, que representa ser alguien por ti misma, tener un reconocimiento profesional, sentirte útil, brillante, buena en tu campo, eso te lleva además a tener un dinero que te permite la independencia económica, que es fundamental para tu propia vida. Pero luego está la autorrealización emocional, que también es fundamental para las mujeres. Y es de esa necesidad emocional, y de su logro o insatisfacción, de lo que muchas veces escribimos las mujeres. Entonces, esa es la contradicción, o sea lo ideal sería poder armonizar ambas necesidades fundamentales, esa autorrealización personal, profesional etcétera con la autorrealización emocional, que es poder enamorarse y tener una pareja; poder armonizarlo, gestionar las emociones. Es que la historia es pendular, venimos de la época de mi madre en que para ella el foco era la autorrealización. ¿Por qué? Porque ella estaba confinada a las cuatro

paredes de su casa, a su marido y a sus hijos. Eso es muy insatisfactorio cuando eres una persona con inquietudes, cuando eres alguien que necesita desarrollarse, y además participar en la sociedad, porque las mujeres tenemos muchísimas cualidades que la sociedad necesita. Y nosotras somos las herederas de esta forma de ver las cosas de nuestras madres. ¿Qué hemos aprendido? Pues que hay que autorrealizarse, profesionalmente, personalmente, porque si no eres alguien, no eres nadie, y además necesitas un trabajo, entonces el problema es ¿cómo compagino eso con mi necesidad emocional cuando desde el punto de vista social y público se ha establecido una guerra con los hombres? Es decir, ahora mismo hay una guerra establecida socialmente con los hombres. Entonces es que es brutal, porque en casa estoy con mi pareja, pero resulta que desde la sociedad me están diciendo que el hombre es un depredador, que el hombre es un machista, que el hombre es un maltratador ¿cómo me relaciono yo íntimamente en la privacidad con un señor que la sociedad me está diciendo que es un monstruo o al que tengo que vigilar en su comportamiento porque a la mínima resulta que puede estar abusando de mí? Esto es muy esquemático, pero está ocurriendo. Donde ocurre de una manera feroz es en Estados Unidos. Se está llegando a unos límites desproporcionados. A mí, por ejemplo, el movimiento *#Me Too* me parece que, a pesar de estar teñido de buenas intenciones, en la práctica presenta también una alta dosis de revancha o de venganza, de resentimiento contra el hombre en general, que desprestigia y adultera su pretendido objetivo. Los gestos irracionales de algunas mujeres me producen rechazo, sobre todo cuando pretenden hablar en nombre de todas las mujeres, o sea, en mi nombre también. Desde luego me alinee mucho más con la posición de Catherine Deneuve, de Catherine Millet, o sea de aquellas que están defendiendo que las mujeres somos fuertes y podemos afrontar perfectamente una mala noche de sexo o una relación fallida, que no somos unas víctimas. Por supuesto, no me refiero al acoso real, que considero intolerable. Es decir, para mí a lo mejor es más clara la división, la frontera entre lo que es abuso y violación, y lo que es tener una mala noche, un mal rollo con alguien en el que tú te metes voluntariamente; y en ese sentido creo que nos están robando la toma de decisión o sea la capacidad de decidir si me meto en esta historia y tal, ahora me están usurpando la posibilidad de que yo analice en cada situación lo que considero como mujer. Me están diciendo desde fuera si esto está ocurriendo esto es un abuso, a lo mejor yo lo veo de una manera más natural de decir eso es una mala noche, pero no pasa nada porque tú has tomado la decisión, te vas a casa, pero no es culpa de este señor es, al cincuenta por ciento, la responsabilidad de cada uno. Creo que ahora

mismo la sociedad está destruyendo las líneas rojas que cada una tenemos, por así decirlo, están destruyéndolas y ahora te sugestionan, te reprograman mentalmente, para que cualquier gesto del hombre pueda ser reinterpretado como acoso, abuso y violación. Están creando un ambiente de crispación, reavivando la guerra de los sexos, o sea, hay una especie de guerra fuera en la sociedad entre hombres y mujeres y eso afecta a nuestra vida íntima, la vida en pareja, en el hogar. ¿Por qué? Porque cómo vamos a vivir con un señor que es un acosador o un depredador en potencia... Y esas mujeres del *#Me Too*, que son libres, viven en Occidente, tienen dinero y son famosas, creo que en parte están frivolisando el auténtico drama de muchas mujeres que de verdad están siendo acosadas, violadas, abusadas y ni tienen recursos ni la formación ni viven en un país de libertad. Creo que me estoy explicando.

L.R.: Sí, sí claro. Y ya analizando tu obra, se ha hablado de una actitud *deconstructora derridiana*, por ejemplo, en la novela *La mujer desnuda* (2004) en la que abordan el tema de la sexualidad y sensualidad femenina de forma muy explícita, o en *Zero* (2011) donde desmontas los tópicos de lo que debería conseguir el ser humano para ser feliz. ¿A partir de este desmontaje se puede hablar de una deconstrucción?

L.B.: ¿En mi literatura dices?

L.R.: Sí.

L. B.: Sí, pienso que sí, y además yo creo que eso forma parte incluso de mi propia vida. Si intercambiamos la palabra *deconstrucción* por *desaprendizaje*, toda mi literatura, y mi propia vida, mi trabajo personal, mi trabajo a nivel psicológico, o sea toda mi evolución personal, está orientada a volver a un estado primigenio, a un estadio casi infantil, cuando todavía no nos habían metido en la horma social y educacional, cuando éramos seres más espontáneos, conservábamos intactas todas nuestras capacidades. Y aunque no podamos regresar a la infancia, sí podemos recuperar lo que nos robaron al hacernos adultos.

Los niños expresan su entusiasmo, su pasión con naturalidad maravillosa. Pero ¿qué ocurre? Que luego nos ponen en la horma. Los padres, los educadores, la sociedad. Nos meten en vereda, nos encarrilan y abandonamos lo que somos de verdad, nuestro verdadero yo. Al hacernos mayores el verdadero yo queda oculto, permanece durante años solo y abandonado en un desván, de manera que esa deconstrucción de la que

hablabas sería el proceso de recuperación del verdadero yo. Lo cual significa que el proceso de recuperación hay que hacerlo desde el desaprendizaje. Pues hay que hacerlo partiendo de lo aprendido, de todos los valores que hemos recogido por el camino, que nos han ido imponiendo, y trabajar con ellos. Es la única manera. Tú no puedes ir a a ciegas a un desván a ver dónde está el verdadero yo. Hay que tirar del hilo a partir de lo que tenemos, de los supuestos valores que nos han inculcado, de lo que se supone que yo estoy valorando en teoría, o de lo que me han dicho que debo hacer, que me han dicho que es lo bueno. Entonces eso hay que analizarlo y darle la vuelta y decir bueno, vamos a ver si esto es verdad, vamos a ver hasta dónde llegamos con esto y vamos a ver si les damos la vuelta a esos valores qué puede pasar. Eso es mi literatura. Mi literatura es ensayar a deconstruir los valores supuestamente positivos de la sociedad y de la educación de los padres, deconstruirlos es revisarlos y ver hasta dónde nos lleva desaprenderlos, porque desaprendiéndolos creo que es como llegamos a encontrar al verdadero yo. Por ejemplo, imagina el padre que se empeña en que su hijo sea notario, bueno me imagino que en Italia pasan también estas cosas, aquí para ser notario tienes que hacer una oposición tremenda y luego cuando llegas a serlo ya tienes la vida solucionada. Pero qué ocurre si tu padre quiere que seas notario y tú quieres ser guarda forestal, o quieres ser titiritero o un bombero o un artista, y entonces al final lo que estás haciendo es lo que dice tu padre. Porque los valores de tu padre y de la sociedad son esos, tener una seguridad y tener dinero y posición; pero ¿dónde queda en realidad tu verdadero yo? Aplastado bajo los valores de otros que no son los tuyos.

L.R.: Otro tema que abor das es *el poder* (esto me recuerda mucho a Foucault). El poder relacionado con el sexo, con las posiciones sociales (por ejemplo, cuando hablas de mujeres que ocupan cargos de trabajos prestigiosos) y del *poder* de la palabra (tal como acontece en las relaciones de pareja). (Véase en *El arte de perder* la relación entre Sara y Enzo, que se basa inicialmente en las palabras, como todas las relaciones a ciegas por Internet). ¿Qué poder tiene para ti la palabra en una sociedad en la que predomina la imagen?

L.B.: ¡Qué interesante! Creo que las mujeres descubrimos que la palabra es nuestra herramienta para muchas cosas. Hubo un momento en la historia de la humanidad en que la mujer descubrió la palabra; igual que el hombre descubrió el fuego nosotras descubrimos la palabra, por eso es tan importante la palabra para las mujeres. Gracias a la palabra combatimos, compartimos y conservamos la cordura, estamos vivas,

queremos hacer cosas y nos apoyamos las unas a las otras. Para la mujer el compartir es un valor fundamental, la mujer en soledad se muere, se muere de tristeza y de pena. ¿Entonces cómo se comparte? A través de la palabra. Es decir, la mujer adquiere fuerza a través de la palabra, que es una herramienta de supervivencia y aún más allá de la supervivencia, es su herramienta de disfrute, de sentirse apoyada y acompañada, la vía de adquisición de un lugar propio en el universo. La palabra es la vida. Es brutal decirlo así, supongo, pero es que para mí palabra es igual a vida.

L.R.: y la escritura ¿qué representa para ti?

L.B.: La escritura, sí, muchas veces me lo he preguntado...

L.R.: ¿puede tener un poder curador?

L.B.: Sí, es posible que sí, que sea una necesidad vital... La escritura es también la palabra. Al final la escritura es una vía de canalización de las emociones. Las emociones vividas de una forma interior se pueden convertir en obsesiones, las emociones no siempre tienen una salida y la escritura, a través de la palabra, permite hacerte consciente de ti, de quién eres, de lo que necesitas, como individuo, y como parte de un grupo mayor, las mujeres, la humanidad, etc. Sin duda, es un movimiento terapéutico siempre. Yo si no escribiera me volvería loca, o tal vez no, quizás es al revés, y es precisamente porque escribo gracias a lo que conservo esa parte de locura necesaria para ser libre y feliz.

L.R.: En tus novelas, hay un telón de fondo común, o sea, representas a muchos personajes, en su mayoría masculinos, que no quieren vivir las emociones y esto produce inevitablemente soledad, fragmentación y ruptura del ser humano. ¿Piensas que la sociedad en la que vivimos es una sociedad narcisista y capitalista que prefiere «comprar emociones» y por lo tanto incapaz de amar?

L.B. Sí que lo pienso, lo que pasa es que no creo que el capitalismo sea el culpable de esto precisamente. Creo que el capitalismo tiene sus responsabilidades, claro, pero desde otro punto de vista, de la desigualdad económica, etc., pero yo al capitalismo no le echo la culpa de eso. Creo que, por el contrario, el ser humano se ha inventado el capitalismo porque no gestiona bien sus emociones. Quiero decir que desde un punto de vista psicológico los millonarios, o sea, gente como Donald Trump, proceden de una historia personal, o sea su biografía emocional es una biografía con un vacío de cariño

siempre. Siempre que alguien amasa mucho dinero de una manera casi obsesiva, la gente que amasa dinero lo hace de una forma, no te voy a decir psicótica, pero prácticamente, hay algo psicótico, hay algo de psicosis en esa necesidad, porque realmente el origen de los seres humanos era ser, en el Neolítico, cazadores-recolectores y vivíamos al día; o sea el día era una incógnita en la que empezabas desde cero, sin ninguna posesión. Te levantabas por la mañana, bueno a ver qué como hoy, e ibas a desayunar una fruta o cazabas un animal y te lo comías y al día siguiente lo mismo porque nunca se dormía en el mismo lugar ni se podía almacenar nada. Creo que curiosamente al final la gente que acapara lo hace porque no ha tenido el suficiente cariño en su vida, han sido niños maltratados o niños carentes de apoyo y afecto. Es que no tiene otra explicación. Entonces ¿el capitalismo qué es? Pues una enfermedad emocional de la sociedad. Es decir, es igual que la maldad, igual que la guerra, igual que todo lo tóxico de la humanidad, tiene que ver con una mala gestión emocional porque la persona que nace en un entorno de cariño, la persona que nace con unos valores de compartir, de armonizar, de querer a los demás, etcétera, esa persona ni provoca una guerra, ni tortura, ni viola, ni explota a los demás...

L.R.: ¿Por qué el hombre, respecto a la mujer, tiene este miedo a vivir las emociones?

L.B.: Creo que es una cuestión educacional. Todo empezó cuando los seres humanos dejaron de ser cazadores-recolectores y se convirtieron en ganadores-agricultores. Entonces hubo un reparto en el que a la mujer le tocó ser la cuidadora de los hijos, estar en la casa. Y al hombre le tocó salir fuera a buscar el sustento. Imagínate una mujer que está entre cuatro paredes, y que solo sale al mercado, que sale a hacer la compra, que cuando llega el marido su único mundo es ver, observar en qué actitud emocional viene el marido. La mujer se convierte en un receptor de todo detalle, de la más mínima variación de ese hombre, de los niños, de la casa, porque ese es su mundo, mientras que el hombre qué pasa, que el hombre llega de fuera, de luchar por su supervivencia y la de los suyos, aparte que se le está exigiendo que sea competitivo, que sea duro, que no llore. Hay un mensaje evidente en los niños, que los niños no lloran, ese mensaje desde que los niños son pequeños está ahí funcionando, si a ti de pequeño te dicen que los niños no lloran, primero están estableciendo una diferencia emocional entre los niños y las niñas, ahí tiene su germen, por eso al final crecemos tan separados. Es decir, el hombre, por un lado, también tiene sus cosas buenas, la capacidad de aventura, el ser

fuerte, pero al mismo tiempo tiene este problema de que no le han dejado desarrollar sus emociones. Porque no es que no las tenga, es que le cuesta darles salida con naturalidad. Los seres humanos somos iguales en este aspecto, sentimos las cosas. ¿Qué ocurre? Que la expresión de las emociones, especialmente de las emociones que socialmente son consideradas negativas, como son el dolor y la rabia, esas dos emociones, que son básicas y que son necesarias para vivir, están reprimidas. Y en el hombre, en general, aún más.

L.R.: También en las relaciones de pareja yo veo que el hombre se distancia de las emociones.

L.B.: Claro, porque le aterran. Él no está acostumbrado; para nosotras, en cambio, es nuestro territorio, porque es el territorio en que como tenemos esta capacidad que se ha desarrollado para ver los detalles, para sentir, para sacar de donde no hay, porque de una casa y de un entorno cerrado es muy difícil sacar si no haces un esfuerzo, un esfuerzo de sensibilización. Entonces las mujeres estamos sensibilizadas, hay una extrasensibilización, y eso por un lado es bueno, pero, por otro lado, yo creo que es malo. A veces envidio, no sé si te habrá pasado a ti, pues ese sentido de los hombres de tomarse la vida con más frivolidad, simpleza, menos intensa o dramática... yo a veces lo envidio porque creo que en el término medio está el poder de sensibilizarse, poder estar sensibilizada, pero al mismo tiempo en momentos determinados poder distanciarse de ese sentimiento tan intenso, porque a veces esa sensibilización de las mujeres nos destruye. Es que a veces es como demasiado estridente esa emoción. Yo siempre digo que las relaciones las mujeres las destruimos por exceso y los hombres por defecto. Por ejemplo, cuántas veces tenemos una relación y nos dejamos llevar por la agonía, si no te llama tu pareja, si no hace esto, son reacciones que esperas y si no ocurren, enseguida te vuelves pequeña y tu autoestima se deteriora. Esto es absolutamente destructivo. Yo creo que deberíamos dar clases de poder gestionar, no digo controlar, gestionar esa ansiedad. Es decir yo siempre digo la mujer que controla su ansiedad, la que gestiona su ansiedad, que es que controlar parece que es reprimir, y no es eso, por eso me gusta más la palabra gestionar, la mujer que gestiona su ansiedad esa mujer se lleva al gato al agua, esa mujer va a tener éxito, yo siempre les digo a mis amigas que tenemos que aprender a gestionar nuestra ansiedad, porque eso es una herramienta fenomenal. Muchas veces estamos con esa ansiedad de no me llama, no me dice, y esa es una excesiva sensibilización que creo que también es fruto de la educación. Es que a

nosotras también se nos han educado en ser unas histéricas, y qué ocurre, pues que no tenemos que ceder ante esa exigencia de la sociedad de que seamos unas histéricas, porque la sociedad te exige que seas una histérica para luego reprocharte que eres una histérica. ¿Qué hay de natural en sentir esa ansiedad? Esa ansiedad no es natural, es una ansiedad que ha construido la sociedad para que hagamos ese papel y para arrebatararnos el derecho de gestión, de autocontrol, de dejar de ser víctimas. La sociedad está constantemente diciéndonos a las mujeres cómo tenemos que actuar y son trampas, ahora mismo hay una corriente del feminismo que es tramposa porque en realidad te está dictando el comportamiento, ha sustituido al hombre (que era quien antiguamente te decía lo que tenías que hacer) por una ideología o consigna. Yo no estoy de acuerdo con este feminismo tramposo, porque te está diciendo lo que tienes que sentir cuando eres tú misma la que debe decidirlo. Así se están crispando las relaciones, que el hombre es tu enemigo, que el hombre es un depredador, que el hombre, vamos a ver, será lo que sea, sabes, o sea, cierto que hay asesinos, estafadores, etcétera, pero no todos son asesinos o estafadores o violadores, tú no puedes identificar masculino con machista, y esto es lo que está haciendo este feminismo ahora mismo, identificar al hombre con el enemigo. Está diciendo el hombre es el enemigo. Y no es eso, porque el hombre no es el enemigo, y no creo que endurecer las leyes y las penas más todavía vaya a solucionar este enorme conflicto entre hombres y mujeres. ¿Por qué cada vez hay más violencia machista? Porque las mujeres cada vez se defienden más y cada vez son más libres y quieren serlo y hacer cosas y ser autosuficientes y ser valoradas y ser felices, lógicamente en eso sí es verdad hay más información y la mujer que es maltratada en el matrimonio se acaba yendo, se escapa, se separa, pide ayuda, eso es maravilloso, eso es fundamental. Claro, el hombre reacciona de manera violenta porque no sabe gestionar emocionalmente la pérdida, porque la vive de una forma humillante. Es un problema educacional, y eso es lo que habría que estudiar y tratar de reenfocarlo. Se ha demostrado que no porque pongas mayores penas va a dejar de haber asesinatos o violencia de género, es que la única solución es la educación, es decir que en el seno de las familias haya otra forma de transmitir a los hombres que a las mujeres hay que respetarlas y que no hay que agredirlas, porque en realidad, lo que no hay que hacer es no agredir a nadie, ni a un hombre ni a una mujer, y lo que hay que hacer es respetar a los individuos, sean del sexo que sean, pero es que claro eso viene de padres a hijos, y también transmitir al hombre, desde niño, el valor de aprender a gestionar la frustración, el abandono, las emociones duras y desagradables. No reprimirlas, pues acaban

explotando de la peor manera, ese es el origen de la violencia machista, el efecto olla exprés sin válvula de salida, algo reprimido, prohibido, encerrado y censurado, que va cogiendo presión porque no puede salir de un modo natural y al final estalla. La educación debería ir enfocada hacia ese aspecto: la gestión cabal de las emociones, enseñar a los niños a gestionar las emociones, permitirles expresarlas de forma natural y aprender a asumir sus efectos, afrontar la frustración y saber aceptarla cuando las cosas no salen como esperamos.

L.R.: ¿Piensas que las citas a ciegas por Internet han complicado aún más las relaciones de pareja? Tú tratas este tema en *El arte de perder*, por ejemplo.

L.B.: Bueno a mí Internet me parece una vía muy válida y muy útil para establecer relaciones. Porque cuando eres joven, si sales a las discotecas, a los bares, es más fácil entablar una relación; pero cuando tienes una determinada edad ya no vas a ir a la discoteca a bailar o al bar, a veces sí, pero a lo mejor no es ya lo que te pide el cuerpo, lo que te pide el cuerpo es encontrar a alguien y establecer una relación. Entonces sí, en este aspecto me parece que Internet ha cambiado el mundo de la pareja porque ofrece muchas y nuevas posibilidades. ¿Qué ocurre? Que, como todo, es un medio en el cual se puede esconder la deshonestidad; los falsificadores y estafadores tienen su campo abonado, ya que todo es virtual y es más fácil engañar, y por ese motivo hay que tener mucho cuidado. Fíjate con *El arte de perder* mucha gente, muchas mujeres me han contactado por Facebook, por Twitter, y me han comentado que les ha pasado exactamente lo mismo que se cuenta en el libro, es que es increíble. De nuevo volvemos al origen de muchos de los problemas que tenemos, esto es, la dificultad emocional de los hombres. En Internet es normal encontrarse hombres que esconden sus emociones, prolifera este tipo de hombre que se parapeta tras una máscara y un perfil muchas veces retocado o inventado, y a través de esta vía que le permite manifestarse, pero no darse a conocer, está construyendo una relación falsa. Aunque te diré que también se está dando, cada vez más, este tipo de personalidad entre las mujeres. Muchas que se esconden por miedo al rechazo, por miedo a no dar la imagen, la sociedad es muy cruel con relación a la imagen, y también ahora los hombres son víctimas de esta moda. Entonces yo lo que siempre digo es disfruta de todas las opciones que Internet pone a tu disposición, pero ojo, cuidado, en Internet hay que ir con prudencia, sencillamente con prudencia.

L.R.: Como en todas las cosas.

L.B.: Exacto.

L.R: *Mientras no digas te quiero* es una novela que explora hoy en día la dificultad por parte de siete mujeres de amar y ser amadas. La dificultad para comunicar nuestras emociones, ¿piensas que este es uno de los conflictos básicos que afectan a nuestra sociedad y que causan sufrimiento?

L.B.: Pues, bueno sí, claro que sí. Porque vivimos en un mundo que es más de fachada, de escaparate, de lo que tú misma dices, de imagen. Mira lo que está pasando, por ejemplo, constantemente pones el periódico y ves a blogueros, a diseñadores de moda, a un cocinero famoso, a ese otro que es DJ, que se han suicidado, cuánta gente famosa y brillante y joven se ha suicidado en los últimos dos meses o tres, es impresionante. ¿Y eso qué significa? Que tienen tal presión que al final no pueden soportarlo y prefieren acabar con su vida antes que reconocer su vulnerabilidad y retirarse, al menos por un tiempo, y descansar y recuperarse. Es fácil pensar de esta gente que lo tiene todo, que tiene dinero, que tiene fama, que tiene glamur y ¿se suicida? No te lo explicas. ¿Pero qué es lo que ocurre en las vidas de estas personas? Hay una presión social de imagen tan feroz, se les está pidiendo tal nivel de perfección y entrega, que no lo resisten. Cada vez más la gente necesita de criterios, de estilos, de opiniones, para imitarlos, para seguirlos, para unirse a ese club o ser fan. Por ejemplo, los blogueros, los *influencers*, están determinando los criterios, o sea cada vez más hay como arquetipos que tienes que seguir: hay que ser así, hay que vestir así, tienes que vivir tal vida, tienes que tener tales zapatillas, y cada vez más. ¿Qué es lo que ocurre? Volvemos otra vez a lo del capitalismo, eso esconde un vacío emocional. Todo lo que funciona mal en la sociedad esconde un vacío emocional muy grande. Y ese vacío no se sana o se llena con este tipo de personajes, al contrario, creo que el vacío emocional va a ser cada vez más grande, y que cada vez más va a crecer el número de suicidios. Porque cuando tu vida está vacía emocionalmente y se te exige tanto desde el punto de vista de tu imagen, de lo que vistes, de lo que piensas y haces, pues llega un momento en que no puedes con ello. Es que identificas tu identidad con tu imagen, y, por supuesto, la imagen forma parte de tu identidad, pero tu identidad es quien tú eres. En el momento en que tienes un kilo de más o te sale una cana, una arruga, es una tragedia, los demás lo consideran un fracaso o un motivo de rechazo. No somos nuestra imagen, somos mucho más, pero si identificamos nuestra imagen con nosotros mismos, que es la tendencia actual, en el

momento en que nuestra imagen cambia o no podemos mantenerla en el nivel que nos exigimos, estaremos más cerca de la depresión o de la muerte.

L.R.: ¿Por qué el recurso al mito y la identificación con diosas por parte de las mujeres protagonistas de la novela para empezar un viaje interior de conocimiento? Eso me ha encantado.

L.B.: Es que realmente la mitología es apasionante. Lo que hicieron los griegos, y luego los romanos, es construir arquetipos. Arquetipos que realmente se correspondían con el abanico completo de todas las emociones y pasiones y preocupaciones del ser humano. Encarnaron en cada personaje mitológico una faceta del ser humano, y de ese modo cada personaje representa una emoción o necesidad humana. Y esto es lo que pasa con las diosas griegas, que cada diosa representa una faceta humana, que se puede considerar necesaria o útil para poder vivir una vida plena. Por ejemplo, Hera, la mujer de Zeus, es la diosa del matrimonio, y representa la necesidad humana de encontrar a tu media naranja, encontrar a alguien con quien compartir la vida, encontrar a tu compañero, encontrar a alguien que te entienda, porque al final ¿qué es lo que buscamos? El ser humano es social y al ser social está buscando a los demás. Siempre que te mueves en alguna dirección estás buscando a los demás, aunque pueda parecer que te buscan a ti, eres tú quien estás buscando a los demás. Hay una cita, que es mi cita favorita, que es de Lacan y dice que toda revelación esencial del ser humano pasa necesariamente por el desfiladero de la palabra. ¿Qué significa eso? Que tú solo ante el espejo, tú solo en casa dándoles vueltas a las cosas, mirándote el ombligo, vas a sacar pocas conclusiones más que las que sabes ya y que no te llevan a ningún lado. Sin embargo, el desfiladero de la palabra es el diálogo. Del diálogo es de donde surge la revelación. Cuántas veces estás con una amiga o con alguien y estás hablándole, contándole no sé qué, no sé cuánto, y de pronto esa persona te dice algo que te hace ver las cosas desde otro punto de vista, y te supone un descubrimiento valioso sobre ti mismo. Porque es en el encuentro con el otro donde surge la magia, y surge la revelación, y surge la vida. Es que la vida está ahí, en la compañía, en el diálogo, en el encuentro; en la soledad no hay vida, aunque creamos que es así, pero siempre estamos buscando al otro.

L.R.: ¿Para empezar el viaje interior por qué cada mujer tenía que identificarse con una diosa?

L.B.: Bueno pues, porque me resultaba muy útil para que cada personaje femenino de la novela se encontrase con su propia diosa. Este recurso literario me parecía una forma interesante de representar la faceta más débil o menos desarrollada de la personalidad de cada una de las mujeres, que era a su vez la faceta que le convenía trabajar más. Aunque lo ideal es tener un poco de cada diosa, es cierto que por educación o por personalidad, acabamos por desarrollar determinadas tendencias, que serían las que representarían cada una de las diosas. Hay mujeres que dan mucha importancia a la pasión amorosa en sus vidas, y pueden ser Afroditas, hay otras que le dan mucha importancia al matrimonio y la pareja, y serían Heras, pero hay mujeres que valoran por encima de todo su autonomía y autosuficiencia y su libertad, y serían entonces Dianas, cazadoras libres, que preservan su castidad como forma de no comprometerse. Y así sucesivamente. Pero lo cierto es que muchas veces, por tener demasiado acendrada esa faceta concreta, se están perdiendo otras facetas interesantes que la vida les está reclamando para ser plenamente felices. Y por eso hay que trabajar nuestras otras diosas y al mismo tiempo hay que integrar a nuestra diosa principal. Pues si tienes la aspiración de estar con alguien, de tener pareja o casarte, pero eres una Diana, tal vez tengas dificultades para conseguirlo; y si eres una Hera, diosa del matrimonio, tu dificultad tal vez sea conseguir tu realización personal y ser una persona autónoma. Precisamente por eso ahora mismo creo que hay una mayor tendencia a ser Dianas que a ser Heras entre las mujeres de nuestra sociedad. Es lo que en realidad se está vendiendo: la mujer autosuficiente, sola y virgen; virgen como símbolo de esa renuncia a vivir en pareja, a enamorarse y comprometerse y como consecuencia perder su preciada libertad. No solo se debe a que cada vez más las mujeres buscamos nuestra autorrealización, sino a que cada vez nos resulta más complicado relacionarnos y encontrar pareja, entablar un diálogo posible con los hombres. Esa dificultad, a mi modo de ver, se exagera porque desde la sociedad se están enviando estos mensajes de que los hombres son nuestros enemigos y ellos al final nos están viendo como las posibles causantes de su desgracia. Cuando una sociedad está enfrentando a hombres y mujeres a nivel social y a nivel público, es muy difícil entenderse en lo íntimo. Está pasando incluso en la duplicidad en expresiones como trabajadores y trabajadoras, ciudadanos y ciudadanas, ministros y ministras, que lo estás oyendo todo el día en boca de políticos y demás. No sé si en Italia esto pasa.

L.R.: Creo que aquí pasa un poco más.

L.B.: Se hace con la biempensante intención de visibilizar a las mujeres, pero en lugar de visibilizarnos lo que hace es enfrentarnos unos con otros, pues se está dividiendo a la gente por sexos. Parece que hay dos grupos distintos, pero en realidad somos uno solo: ¡los seres humanos! Bueno, a mí eso desde el punto de vista feminista me parece un error, hacer esta distinción, y además porque las mujeres durante muchos muchos siglos han luchado por ser iguales y por estar en el grupo de los ciudadanos, de los trabajadores, y ahora se nos quita de ahí otra vez para crear un grupo en el que estemos solas, lo cual no deja de ser un gueto de nuevo, no deja de ser apartar a la mujer otra vez del grupo general. Y me parece necesario que el lenguaje pueda emplear las fórmulas que tiene, desde siempre, para poder englobar a todos, ya que en ese englobamiento estribaría realmente la igualdad entre hombres y mujeres. Es mucho mejor que seamos todos un grupo, aunque para denominar ese grupo se utilice el masculino plural porque en español se usa el masculino para expresar el genérico, el universal, y eso lo llaman lenguaje heteropatriarcal, pero en realidad cuando alguien dice “ciudadanos” o “trabajadores” no está pensando en un grupo de hombres sino en un grupo de personas, compuesto de hombres y mujeres. Necesitamos unirnos, ser iguales, y la igualdad se constituye en el grupo, no en el gueto. No sé, ¿en italiano pasa igual?

L.R: Ya me he fijado en que aquí hacéis una distinción, al igual que antes decías esto de «ministras y ministros», nosotros en italiano utilizamos solo una palabra masculina, «ministri», también para indicar a las mujeres.

L.B.: Sí, ese sería el equivalente de nuestro «ministros» genérico. Yo creo que hay una postura feminista alternativa, que es la que mujeres como yo defendemos, pero es complicado entablar un diálogo sobre este tema en una sociedad tan sojuzgada por las consignas ideológicas. Yo soy mujer y nadie me ha preguntado si puede hablar en mi nombre cuando se reclaman estos cambios lingüísticos que a mí me parecen un error como supuesta estrategia feminista. No estoy de acuerdo con estos desdoblamientos que lo único que hacen es dividirnos y estoy segura de que las feministas del siglo pasado estarían de acuerdo conmigo, porque ellas lucharon hasta morir por entrar en esos grupos, lucharon por ser ciudadanos, trabajadores, como los hombres, y no creo que les hubiera gustado verse fuera de ese grupo de nuevo. ¿Tú qué opinas?

L.R.: Sí, aquí se advierte un poco más, o quizás porque en Italia nuestra sociedad sea una sociedad más machista y no se advierta tanto. Los roles de género están un poco más marcados aquí. Veo que ese problema choca mucho,

también con el léxico, por ejemplo, cuando en la tesis utilizo el sustantivo *hombre* para referirme al individuo en general, me han dicho que lo sustituya por *ser humano*, porque si no puede ser discriminatorio.

L.B.: Ves, a eso me refiero precisamente. Es absurdo no poder usar esa expresión.

L.R.: Siempre con referencia a la literatura del pasado, el título de tu novela *La luna en Jorge* (2001) ¿puede referirse a la luna lorquiana que simboliza la fuerza externa, ajena a la voluntad humana que guía sus caminos?

L.B.: Pues no lo sé, me lo dices tú y me llama la atención, porque sí que hay cosas muchas veces que son inconscientes... y la influencia de la luna siempre me ha fascinado.

L.R.: Me llamó mucho la atención en *La luna en Jorge*.

L.B.: Sí, pues puede ser, porque realmente la luna tiene ese simbolismo, la fuerza del inconsciente, de dejarse llevar por esa locura sana y maravillosa que representa la novela.

L.R.: Sí, el mar que brota debajo de la cama de Jorge.

L.B.: En esa novela tiene un papel fundamental la poesía. Es un recurso literario que utilizo para desarrollar toda una teoría de la búsqueda del verdadero yo. Como ves, la búsqueda del verdadero yo es mi obsesión y el *leit motiv* de mi literatura. Hay un momento en la vida en que ya no puedes vivir dentro de tu piel. Se te hace irrespirable. Y empieza la transformación inevitable. Cuando te das cuenta, en un principio, es doloroso y el proceso de metamorfosis es algo que te gustaría revertir y seguir siendo quién eres, porque cambiar da miedo y vértigo y no sabes hasta dónde puedes llegar. Eso es lo que le pasa a Jorge, el protagonista, cuando empieza a hablar raro, a expresarse poéticamente, cuando él era alguien absolutamente prosaico, incapaz de valorar un verso.

L.R.: Hablando de eso, en tus novelas como en *La luna en Jorge*, o en *Zero*, y también en *Mariposas en la nieve*, hay elementos fantásticos que irrumpen en lo cotidiano. ¿Cuánto puede ser de mágica la realidad para ti? He visto este realismo mágico en tus obras.

L.B.: Sí claro que sí, totalmente. En *Mariposas en la nieve*, una mujer, la pianista, de pronto aparece en un extraño pueblo en el que los niños son maltratados, *Zero* también

aparece en un lugar mágico, *Satarip*, que es *piratas* al revés, un lugar donde se hace lo contrario de lo previsible. Cuando antes te decía que para mí la literatura es un desaprendizaje, o lo que tú llamas deconstrucción, es justamente esto. ¿Para qué sirven estos territorios fantásticos? Para mí son un recurso literario muy interesante, porque es una forma de poder establecer con el lector un pacto necesario para poder contarle lo que viene a continuación. Cuando a ti como lector el escritor te lleva un lugar mágico o fantástico inmediatamente se establece un pacto, que es el de que lo que me cuentes aquí me lo voy a creer. Es decir, no sé si me explico, es igual que cuando vemos una película de género fantástico o de ciencia ficción, en cuanto ves que es de ciencia ficción estableces un pacto con lo que te van a contar y durante el tiempo que dure la película, aceptas lo que esté pasando, aceptas que existe ese bicho, alguien que sale de la tripa de alguien o lo que sea, te lo “crees”. De manera que es el punto de partida perfecto para que un lector suelte sus prejuicios y empiece ese proceso de desaprendizaje. ¿Por qué? Porque si tú se lo pones en una situación normal, te dirá va esto no me lo creo, esto no es posible, y entonces ya pone la barrera de sus prejuicios antes incluso de conectar con lo que le vas a contar. De la otra manera lo pones en un territorio fantástico e inmediatamente dice «me lo creo», entonces caen las barreras de los prejuicios porque en ese momento es «la imaginación al poder», o sea, aceptar el mundo de fantasía permite que tú a partir de ese momento empieces a vivir lo que está ocurriendo sin prejuicios y entonces todo lo que ocurre entra de una manera más directa en tu mente y lo procesas en mayor libertad. Te atreves así a probar algo nuevo, y desde ese territorio fantástico donde las cosas son al revés de lo que te han dicho, puedes contar mucho mejor lo que podría ser la vida si cambiáramos algunas cosas. Es muy bonito porque como lectores tenemos muchos prejuicios. ¿Y cómo le cuentas a un lector lo que quieres contarle y poder traspasar sus barreras mentales? Tienes que buscar recursos para que te escuche, y para que esa información llegue como quieres que le llegue. Hay que pensar mucho en las cosas, construir una novela exige tener en cuenta una infinidad de matices.

L.R.: y ¿tú piensas que los escritores hispanoamericanos del Realismo Mágico han influido en tu literatura?

L.B.: No lo sé, desde luego yo los he leído a todos, la verdad, los devoré cuando era joven, me viene ahora a la cabeza *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier, y por supuesto que he leído a García Márquez. Aunque mi favorito era Adolfo Bioy Casares,

me encanta su novela *La invención de Morel*, que precisamente en ella el protagonista en primera persona te lleva a una isla donde ocurre una situación absolutamente fantástica. Sí, probablemente me hayan influido.

L.R.: Has explorado muchos géneros: novelas, relatos, guiones, ¿qué género prefieres?

L.B.: Yo la novela. La novela te permite un largo recorrido, te permite construir una relación emocional con los personajes más larga, más intensa, más completa. Claro, el relato es distinto, es más efectista, lo que busca es el efecto o entrar en un aspecto concreto. El relato no puede darle al lector un personaje muy construido, no puede mostrarle toda su vida, sus preocupaciones, sí lo puedes hacer, pero de una manera muy esquemática, entonces lo que buscas es focalizar algún aspecto. En cambio, la novela exige una labor de meses, un trabajo que es casi de tejer y tejer y tejer día tras día, pero ese esfuerzo te permite establecer una relación emocional mayor con los personajes y desarrollar una imagen más amplia de su vida.

L.R.: ¿Cuál es el director de cine con quién te gustaría trabajar como guionista?

L.B.: Sin duda, Woody Allen. Hay grandes directores de cine, pero Woody Allen me gusta porque representa el mundo como me gustaría que fuera, que es un mundo amable, un mundo donde cabe todo, donde eres amiga de tu exmarido, donde si te separas no pasa nada, no es ningún drama... Es que en nuestra sociedad estamos viendo unos dramas tan horrorosos, aquí por ejemplo en España cuando la gente se separa es horrible, se genera mucha violencia. En cambio, Woody Allen representa un mundo en el que se puede hablar de todo con naturalidad, y también los hombres hablan de sus emociones. Woody Allen siempre está hablando de sus emociones, es un ejemplo del hombre que se atreve a poner emociones masculinas.

L.R.: También masculina.

L.B.: ¡Sí! es que eso es lo natural, eso es lo que tendría que ser. Antes hablábamos de las emociones de los hombres, y es que realmente sería maravillosa una sociedad en la que los hombres pudieran hablar de sus sentimientos con libertad y acostumbrarse a hacerlo, porque les cuesta mucho trabajo, porque abrir el corazón y mostrarlo para los hombres es mucho más complicado, pues está conectado directamente con su hombría, y con que van a ser mal considerados o sobre todo que van a quedar en ridículo. Es que el hombre tiene mucho sentido del ridículo desde el punto de vista emocional, eso es lo

que les frena a la hora de expresar sus emociones y además hay otra cosa y es que no están acostumbrados, no saben cómo hacerlo, salvo que vayan a terapia. Por otra parte, hay hombres que sí se interesan por las emociones y hablan abiertamente de ellas y escriben sobre ellas, por ejemplo, el escritor Juan José Millás es un hombre que se ha trabajado mucho desde el punto de vista psicológico y creo que eso ha contribuido a que se atreva a hablar de una manera natural de sus emociones. La verdad es que Millás podría ser un personaje de Woody Allen perfectamente. A mí me encanta, es uno de mis autores españoles favoritos y fue de los primeros que leí, he leído todas sus novelas, *El desorden de tu nombre* me encanta.

L.R.: Y también habla de las emociones de las mujeres.

L.B.: Exacto, porque también es un hombre que escucha mucho. Yo antes te decía que que mis personajes son fundamentalmente femeninos porque yo soy mujer y porque escucho a las mujeres, pero también escucho mucho a los hombres y eso me sirve para construir personajes masculinos. Entonces lo que te decía, que Millás podría ser perfectamente un personaje de Woody Allen en el mejor sentido de la palabra. Millás es el ejemplo de lo que me gustaría que fuera el tipo de hombre ideal, por su evolución y desarrollo a nivel psicológico. Por otra parte, creo que a muchos hombres —y también a muchas mujeres, claro— les vendría fenomenal ir a terapia para aprender a expresar sus emociones con naturalidad, lo cual haría que la sociedad creciera muy positivamente.

L.R.: ¿Cuánto piensas que el cine influye en la literatura?

L.B.: Mucho, el cine influye en la literatura muchísimo, desde todos los puntos de vista, por ejemplo, desde el punto de vista de construir imágenes. La escritura muchas veces construye escenas, que son muy intensas desde un punto de vista visual. Muchos de los recursos visuales en la narrativa actual provienen del cine. Lo ideal es que en una novela tú utilices los recursos que tienen que ver con todos los sentidos, no solo con la vista. Yo intento estimular las sensaciones relacionadas con los cinco sentidos, porque entiendo que los lectores pueden así conectar mejor con lo narrado: el tacto, el olfato, el paladar, el oído, todos los sentidos pueden estar presentes en una narración y todos influyen. En la prosa hay una música, por ejemplo, que es distinta de la poesía, y esa música tiene que existir, tiene que haber una melodía en la prosa de manera que eso ya es auditivo, porque el que está leyendo lo está como oyendo en su cabeza. Luego tiene que haber descripciones desde un punto de vista kinestésico, es decir, del tacto, del

olfato, hay que darle al lector un abanico sensitivo lo más amplio posible y por supuesto imágenes, pero si es verdad que hay una tendencia a la imagen y al efecto rápido, al efectismo, a la imagen potente, porque estamos muy acostumbrados a las series, a las películas en que una imagen te está contando, te está atrapando y la literatura en ese sentido ya no puede perderse en largas descripciones, es más rápida. El lector es más impaciente, quiere acción. Nuestros hábitos han cambiado porque lo que consumimos ha amaestrado nuestros gustos.

L.R.: ¿Y la literatura, en el cine?

L.B.: La literatura ha influido en el cine, sí, creo que sí, porque cada vez se hacen más películas basadas en libros. A veces piensas que el cine se está quedando sin ideas. Pero también te das cuenta de que la literatura es una fuente seria y fiable de historias con profundidad e interés, y en ese sentido el cine es inteligente, pues se nutre de esas fuentes de calidad que dan solidez a las películas. Una buena película no deja de ser una buena historia.

L.R.: ¿Y cuál de tus libros te gustaría ver en la gran pantalla?

L.B.: Pues, mira, la verdad es que en la gran pantalla me gustaría *Zero*, me parece que es una novela que podría ser perfectamente una película de animación, ¿verdad? Luego, por ejemplo, *Mientras no digas te quiero*. Precisamente tengo una amiga que es productora y que la está intentando mover para una serie de mujeres, tipo *Sexo en Nueva York* aunque otro estilo.

L.R.: Para terminar, en tus novelas hay un hilo conductor común: a pesar de las desilusiones en distintos sectores de la vida y del desamor, siempre hay algo que empuja al lector a luchar para ver sus sueños realizados y lograr alcanzar la felicidad viviendo las propias emociones sin miedo. Estos son los mensajes principales que quieres dar a tus lectores, o sea: a) Siempre existe una segunda oportunidad para lograr ser felices y es importante *emocionarse*, aunque vivamos en una sociedad centrada en el capitalismo donde parecen haber desaparecido los sentimientos, y b) Siempre tenemos que guardar en nosotros mismos la ilusión de la niñez.

L.B.: Estoy totalmente de acuerdo. De hecho, lo de las segundas oportunidades es así y lo creo porque lo he vivido en persona. Es más, yo creo que la vida tiene dos partes, creo que hay dos vidas, o sea que vivimos dos vidas. La primera vida más o menos

puede coincidir con la mitad de la vida (puede ocurrir con 40 o 50 años, pero no importa cuándo), entonces hay un momento en que morimos, hay una muerte simbólica y tras esa muerte hay un renacimiento, y ahí comienza nuestra segunda vida. La primera vida es la vida que los demás quieren que vivamos, es decir, la que nos han dicho que tenemos que vivir, la que han querido los demás, la que nos han impuesto, por supuesto todo esto ha sido de una manera inconsciente, y lo hemos hecho nosotros, hemos vivido esa vida, pero de alguna manera sintiendo que estamos viviendo la vida que nos habían dicho que había que vivir, la que nos dijeron nuestros padres, nuestros profesores, la sociedad. Y en el momento en que morimos y volvemos a nacer, la vida nos da la segunda oportunidad, que es la oportunidad de vivir la vida que de verdad queremos, la vida que de verdad hemos elegido para nosotros. Esa vida es la más importante. Hay gente que tiene la suerte de vivir desde el principio su gran vida, pero normalmente hay una segunda vida tras esa muerte y resurrección simbólicas. Es la oportunidad de construir la vida que tú quieres, la que necesita tu corazón. Es esencial vivir las emociones, cubrir nuestras necesidades emocionales para ser feliz. Cuando hablabas de esas mujeres que buscaban amar y ser amadas es que realmente amar y ser amado para mí es el gran reto vital, el gran reto de la vida. Amar y ser amado, las dos cosas, no solo amar, no solo ser amado, las dos cosas, y creo que en eso reside en gran parte la felicidad. Por supuesto, no solamente en eso, creo que la realización personal es fundamental también. Es decir, sentir que somos parte del universo y que aportamos algo positivo a la humanidad. Yo siempre digo me gustaría que mi paso por el mundo sea un paso de aportación y creatividad como agradecimiento a la propia vida. Porque la vida es un regalo y merece ser celebrado. Y en lugar de ser como esa gente que solo echa basura a la vida, intentar dar belleza, construir algo bonito, el concepto de bonito, de belleza es muy importante. Para mí, la belleza es otro de mis grandes pilares, aunque no es la belleza convencional física, yo equiparo la belleza a la bondad, a lo que es bueno, lo bondadoso, lo bonito, la armonía, todo eso es belleza, y la fealdad es la maldad. La maldad es fea, en cambio la bondad es bonita, la bondad es bella y compartir ese tipo de belleza es lo que me parece esencial, es la que hay que construir, la que hay que dar a los demás, porque es que, si no, la vida no tiene mucho sentido para mí.

L.R.: ¿Y mantener la ilusión de la niñez?

L.B.: Eso es fundamental porque ahí está otro de los pilares de mi literatura, lo que hemos repetido a lo largo de esta entrevista y que para mí es una palabra fundamental: *desaprendizaje*. *Desaprendizaje* es volver, recorrer el camino de vuelta e irse quitando ese lastre que desde que somos niños nos han ido cargando encima. Esto está en la contraportada de *Zero*, que hay un momento en la vida en que cuando nos convertimos en adultos, nos volvemos serios, aburridos, amargados, y por eso hay que recorrer el camino de vuelta, regresar a la niñez y recuperar lo que perdimos entonces, porque realmente no lo hemos perdido, está ahí, sigue ahí, todo está ahí y sigue en nosotros, solo ocurre que lo hemos tapiado, encerrado, nos hemos convertido en personas adultas y serias y lo que hay que hacer es tirar ese muro y volver a la espontaneidad, a la alegría y a la fe en el milagro, la esperanza de que cualquier cosa maravillosa es posible.

L.R.: ¿Y qué libro nos aconsejarías?

L.B.: Es que son muchos los libros que recomendaría, pero bueno, me surge ahora uno es un libro relativamente moderno, que leí hace dos o tres años cuando salió, y me marco bastante, y además es de una mujer, Jeanette Winterson, *Por qué ser feliz cuando puedes ser normal*. Es un libro autobiográfico en el que ella cuenta sus dificultades para liberarse de las ataduras de una educación represora y su camino en busca de su propia felicidad. Tiene mucho que ver con mis planteamientos literarios y me parece un buen broche para terminar esta entrevista: “ser normal” es lo que nos dicta la sociedad, tienes que ser normal, pero ser normal no significa ser feliz. ¿Merece la pena ser normal si tienes que sacrificar tu felicidad? Esa es la gran cuestión, la elección esencial del ser humano.